学位论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作和取得的研究成果。本论文中除引文外，所有实验、数据和有关材料均是真实的。本论文中除引文和致谢的内容外，不包含其他人或其它机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究所做的贡献均已在论文中作了声明并表示了谢意。

学位论文作者签名：范晓婧　　日　　期：2013.5.12

学位论文使用授权声明

研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属南京师范大学。学校有权保存本学位论文的电子和纸质文档，可以借阅或上网公布本学位论文的部分或全部内容，可以采用影印、复印等手段保存、汇编本学位论文。学校可以向国家有关机关或机构送交论文的电子和纸质文档，允许论文被查阅和借阅。（保密论文在解密后遵守此规定）

保密论文注释：本学位论文属于保密论文，**密级**：________ 保**密期限**为________年。

学位论文作者签名：范晓婧　　指导教师签名：程志

日　　期：2013.5.12　　日　　期：2013.5.10



摘 要

本论文是在广泛搜集宋辽金时期民间歌谣的基础上，对该时期与民间歌谣有关的一系列问题所进行的探索研究。

中国古代各类典籍文献对保存歌谣作品都具有重要的作用，尤其是《古今风谣》、《古谣谚、《宋诗纪事》与《宋诗纪事续补》等歌谣专集著作，《全宋诗》中也记载了不少歌谣类型。

本文将宋辽金时期的民间歌谣的内容分为三个部分："美刺之歌"传递了百姓对人与事的情感，"地理风物谣"体现了当地人们对景与物的态度，"谶谣"则以预言的方式表达了个人的意见或人民的愿望。此外，该时期民歌已经能够自由运用比喻、拟人、对比、夸张等各种修辞手法，并且出现了一些反复使用的固定句式，同时也具有了自然、质朴、简洁、明白、新奇的风格特色。

常态社会与非常态社会对百姓心态及民歌创作都存在不同程度的影响，不同地域、不同民族的歌者也具有不同的性格，在这些因素的作用下，人们通过创作歌谣来表达他们的喜悦、不满和心愿。而产生于不同地域、不同民族的歌谣，也具有不同的特点：吴地民歌具有凄婉的风格特色，巴蜀歌谣体现了卓越的分析才能，岭南地区生活的各个方面都存在着音乐和歌谣；契丹和女真等少数民族的民歌则具有比较鲜明的文化内涵，主要出现在婚丧嫁娶和巫术活动中。

宋辽金民间歌谣在当时的审美趣味下属于俗文学。在俗文学诸体中，话本对民歌作品及异文的保存起到了一定的作用，民歌也有助于提升话本对下层百姓的吸引力；民歌与戏曲则在歌者的阶级地位、创作动机及创作方式上有相通之处。文人在创作过程中对民歌的学习，以及宋辽金民歌在体式、语汇和主题方面的雅化，体现了雅、俗文学的交融。

虽然宋辽金时期民歌的发展情况不如其他朝代，但也具有独特的文学和文化价值。同时，它对于促进社会教化、表达人民意愿和了解历史真实都具有不可小觑的作用。

关键词：宋辽金，民间，歌谣

Abstract

This thesis is about the folk songs of the Song and Liao and Jin Dynasty on the basis of The extensive collection of works.

All the literature play an important role in the recordation of folk songs,especially the folk songs monographs including ***The Ancient and Modern Folk Songs***, ***The Ancient Romours and Proverbs***, ***The Story of The Song Dynasty poetry*** and ***The Sequel of The Story of The Song Dynasty poetry***. ***The Collection of Song Poetry*** also record some styles of folk songs.

The content of the ballads will be divided into three parts, the paeans and the epigrams expressed people's emotion, ballads about geographical environment and special local product reflect people's attitude,there are also some ballads are prophecies that contained the desire of the individual and group. Besides, rhetoric had been existed in the ballads such as analogy,personification,contrast and so on. Comfirmed syntactical structure also appeared in the ballads, and the works' style is spontaneous,fancy and laconic.

The condition of society, the nature of the singer and their motivation of creation will all impact the brainchild. Works of diffrent area or nationality also have diffrent feature: the ballads in Wu area is plaintive, but they are rational in Sichuan, and for the people in South of the Five Ridges, music and ballads are the inscape of their life. Ballads of Qidan and Nüzhen nationality possess salient cultural intension, the folk songs always appeared with ethnographical activity such as wedding or witchcraft.

The folk songs of the Song and Liao and Jin Dynasty belongs to pop literature.The story-teller's script conserved the works and their varia lectioes,and the ballads in the story-teller's script also can encourage people's attantion; the singers status, the creative motivation and the mode of creativity of the ballads and the dramatics are similar. Besides, the scholars always learnt from the folk singers, and the ballads also refined the form,the expressions and the subject matter,this process is the reciprocity between elegant and pop literature.

Although the ballads of the Song and Liao and Jin Dynasty is inferior to the folk songs of other dynasty,they also have their unique literary and cultural value.At the same time, they play an important role in moralization, the expression of pubic opinion and the acquaintance the historical truth.

Key words: The Song and Liao and Jin Dynasty; Folk; Songs

目　录

引言

一、“民歌”概念诸观点

什么是民歌？这是一个看似简单，实际上却一直未能获得圆满解答的问题。长期以来，关于民歌概念的阐释众说纷纭、聚讼不已，从古至今一直无法达成共识。

古代没有“民歌”这一概念，二字连用，常常是“民”作主语、“歌”作谓语，以不同的句子成分出现的。但古典文献中也有相当多的关于“歌”、“谣”概念的比较，如《毛诗正义》：“曲合乐曰歌，徒歌曰谣。”[①]《能改斋漫录》中也提到了《韩诗章句》关于两者的区别：“有章曲曰歌，无章曲曰谣。”[②]以上观点更多地关注了“音乐”的存在与否，却没有明确指出二者的社会归属——是否出自民间。宋代姜夔的《白石诗说》则与前人不同，他是这样区别“歌”与“谣”的：“放情曰歌……通乎俚俗曰谣。”[③]实际上，姜夔的解释也并没有完全将“歌”与“谣”区别开来，因为这里区别两个不同概念的标准并不是统一的：前者是抒情主体的态度，后者却是作品的风格。这样的解释必定会产生如下疑问：“放情曰歌”，“谣”能否“放情”？“通乎俚俗曰谣”，“歌”是否一定就要“近于高雅”？因此，这样的界定也并不严密。但它却第一次用“俚俗”来描述“谣”，或者不妨说，姜夔眼中的“谣”就是“民歌”。及至清代，杜文澜在其集大成之著作《古谣谚》凡例中说道：“谣与歌相对，则有徒歌合乐之分。而歌字究系总名，凡单言之，则徒歌亦为歌。故谣可联歌以言之，亦可借歌以称之。”[④]既注意到了“区别”，更强调了“联系”——“谣”属于“歌”，表现出其独到的见解与宽容的态度。

现当代学者在为“民歌”下定义时，大多效仿古人，在“民歌”与“民谣”的比较中进行。钟敬文先生就曾说道：“就所反映的生活内容看，歌与谣并没有什么大的区别，所不同的只是：民歌受到音乐的制约，有比较稳定的曲式结构，所以歌词也有与之相应的章法和格局；民谣大多没有固定的曲调，唱法自由，近于朗诵，所以谣词多为较短的一段体，在章句格式的要求上不像民歌那么严格。”[⑤]钟先生也注意到了“音乐”这一要素，与汉代关于“歌”与“谣”的界说基本一致。

谢贵安先生则认为：“谣谚——民歌——诗词，是三个不同的阶梯。谣谚是第一阶梯，是最初级的民歌，民间百姓即兴而作随兴而唱的未加修饰的诗歌，因此它很短，一般只有一二句，多的也不过三四句或稍长一点。正因为它很短，能直抒胸臆，表达真情，因而流传遥远广阔。

① 李学勤主编《十三经注疏·毛诗正义》，北京：北京大学出版社，1999，第365页。
② [宋]吴曾撰《能改斋漫录》卷一，上海：上海古籍出版社，1960，第8页。
③ 郭绍虞主编《中国古典文学理论批评专著选辑·白石诗说》，北京：人民文学出版社，1962，第30页。
④ [清]杜文澜辑，周绍良校点《古谣谚》，北京：中华书局，1958，第4－5页。
⑤ 钟敬文主编《民间文学概论》，上海：上海文艺出版社，1980，第238页。

民歌是第二阶梯，它大都是经过民间艺人修改润饰了的诗歌，因而它句子整齐，篇幅较长，一般都在四句以上，如《诗经》中的《风》及《汉乐府民歌》。诗词是第三个阶梯，是专指受过教育的文人所作的诗歌。"[①]撇开"诗词"不谈，谢先生对"谣谚"与"民歌"进行区分的标准有二：一是作者，民歌的生成有"民间艺人"的参与，与"谣谚"相比，是从集体作者转向个体作者；二是篇幅"，要求"在四句以上"。同时，这两者之间还存在着因果关系：由于作者不同，导致作品篇幅不同。

武文先生是从文化功能和句式两方面对两者进行比较的："从其文化功能上看，歌多抒情，谣多讽刺；从句式上看，民歌多用衬字，节奏整洁，句式规范，民谣句式活泼，韵律自由。但二者总的方面并没有很大的区别，故可并称为'歌谣'。"[②]这种界说方式似乎暗示了"抒情"与"讽刺"属于同级概念，是两种不同的情感表达方式。但事实上两者之间是属种关系——"讽刺"也是一种"抒情"。所以，这一界定标准仍是不严密的。

吕肖奂先生意在以更为严格的态度来区分"民歌"、"民谣"和"谚语"，以起到为"民谣"正名的作用。在《中国古代民谣研究》一书中，他谈到了三者在表达方式和风格特色两方面的区别："一般说来，民歌重在抒情，民谣偏于叙事描述，而谚语则重在议论。因此民歌以声情摇曳、一唱三叹而见长，谚语以睿智聪慧、奇警新锐而擅场，民谣则以形象鲜明、质朴浅近而取胜。"[③]又说道："民谣也是歌唱的，但是它的歌唱可能不会像民歌那样抒情和丰富多彩。"[④]与钟敬文先生一样，吕先生也将民歌、民谣都作为"声音的艺术"来看待的，但有所不同的是，钟先生偏重于"曲调"，而吕先生则更在意"情感"。

段宝林先生在为"民歌"下定义时，明确提到了它的广、狭二义："民歌有广狭二义。广义的'民歌'是'民间诗歌'的总称。它包括歌谣和谜谚、长诗等所有民间的韵文作品。狭义的'民歌'则是指'民间歌谣'这一部分。"[⑤]在这里，段先生最大限度地拓宽了"民歌"所能容纳的作品类型，不再局限于"歌"、"谣"、"谚"之间的细微差别，而以最宽容的态度将其概而括之为"民歌"。这种广阔的视野和宽容的态度，在客观效果上确实深得杜氏《古谣谚》之风。

二 、概念的重新界定

前人对"民歌"概念的解释各有其合理之处，但都称不上完满。因为这个概念实际上包含了两个"变量"，我们在解读它时，需要分别解释何者为"民"，何者为"歌"，然后才谈得上为"民歌"下定义。而前人对这一概念的界定显然过于简单笼统，就目前学术界对"民歌"所下的定义来看，"民"与"歌"的指向都不清晰："民"固然是指"民间"，但其外延究竟包括哪些

[①] 谢贵安著《中国谶谣文化研究》，海口：海南出版社，1998年，第31－32页。
[②] 武文主编《中国民间文学古典文献辑论》，北京：民族出版社，2006年，第293页。
[③] 吕肖奂著《中国古代民谣研究》，成都：巴蜀书社，2006年，第19页。
[④] 吕肖奂著《中国古代民谣研究》，成都：巴蜀书社，2006年，第7页。
[⑤] 段宝林主编《中国民间文艺学》，北京：文化艺术出版社，2006年，第83页。

对象，尚值得商榷；而对“歌”的解释更是没有统一的观点。因此，本文将尝试对“民歌”进行重新界定。

从“民歌”的词语构成来看，“民”是“歌”的定语。那么，“民”又是从哪些方面来限定“歌”的呢？或者说，这个定语所指称的对象究竟包括哪些方面呢？我们认为，可以从以下几个方面来考查。

第一，关于作者身份。目前学术界的主流观点，是将民歌（包括所有民间文学）视为集体创作的产物：“它们既不是哪一个作者所创作，也不为哪个个人所私有；既不标明哪个作者的名字，也不赋予哪个个人以著作权。它们是劳动人民的集体创作。”[①]然而，从目前搜集到的作品来看，也有部分作品——如《开宝中南昌市老翁老媪歌》、《郑广文武诗》等等——明显是不属于“集体创作”的。当然，它们也不属于文人创作：撇开作者社会地位不谈，这类作品的创作情况，都只是将个人志向或人间不平随口吟唱出来，不像文人那样有“觅诗”、“推敲”的经历，不论是创作过程还是作品风格，都与文人的案头创作大异其趣。在“作者”这一问题上，吕肖奂先生也曾说过：“民谣与政治历史、官吏官场结合得如此紧密，因此，我们很难说民谣的作者是对官方一无所知的普通民众，我们只能说民谣是历代各个阶级人物站在民间的立场上，对政治和官方问题事件所作的文学性极强的民间语言描述。”[②]指出了作者的“地位”与“立场”之间可能存在的背反或矛盾，这恰恰与目前我们搜集到的作品的实际情况相符合。不过，在作品搜集过程中，只要原始文献中没有特别说明是文人创作的，我们都将其收录，以供参考。

第二，关于作品风格。前人观点基本能够达成一致，都采用姜夔所谓“通乎俚俗”的说法。关于这一点，我们将在后文作专门探讨，兹不赘述。

第三，关于受众角色。与文人诗不同的是，对民歌的接受往往是通过它的再传播来实现的。也就是说，民歌的接受伴随着它的再传播，每一个受众在接受了某首民歌之后都会在第一时间传播开去。而且，这种口头作品的“传唱”与案头作品的“传阅”所造成的结果也有所不同：对于传阅的案头作品，接受者所接受到的信息与第一次传播时是相同的，它不会在传播的过程中发生改变；而民歌的传播，可能由于不同的传播者而不同，可能每经历一次传播，民歌的唱法就会经历一次改变。因此，《辑录》中所载的同一首民歌作品的异文，既有可能是“传抄”的结果（这种情况在文人诗中也有可能出现），也有可能是“传唱”的产物。所以，民歌的接受者与传播者是同一的，因为接受者在接受的同时，就通过“传唱”这一行为完成了向传播者的转化。

关于“民间”的释义大致包括以上三方面。至于“歌”，我们可以对前人的观点作折衷处理，将其理解为“歌谣”。由于这一时期民歌的具体唱法已基本无从考证，再去严格区分音乐曲调的

[①] 钟敬文主编《民间文学概论》，上海：上海文艺出版社，1980年，第25页。

[②] 吕肖奂著《中国古代民谣研究》，成都：巴蜀书社，2006年，第26页。

“有无”以及“严宽”似乎没有必要。我们认为，只要是以描述事件、表达情感为主要内容的民间韵文作品，都可以统称为“歌谣”。

在这里不得不附带提到“谚语”。温端政先生在《谚语》一书中将“谚语”区分为广狭二义，并以精辟的语言指出了二者的区别：“如果广义的谚语相当于俗语，那么，从根本上说，狭义的谚语便可以看成是以传授知识为目的的俗语。”[①]这句话揭示了谚语最重要的区别性特征——“传授知识”。同时，温先生也提到了“歌谣”与“谚语”的区别，并指出歌谣相对于谚语的区别性特征：“歌谣虽然也是人民群众所创造的，具有口语的性质，但它大多是针对具体人或事而创作出来的成篇成章的作品，表现了人民群众对某人某事的爱憎感情，即使是最简短的歌谣也是这样。”[②]也就是说，歌谣与谚语分别承担着不同的任务：歌谣一般为叙述事件与表达情感，谚语主要在传授知识。虽然我们不能说歌谣一定只能叙述事件、表达情感，而不能传授知识（如《诗经》也具有“多识于鸟兽草木之名”[③]的作用），但能够叙述事件、表达情感的，一定是歌谣而不是谚语。由于古代“谣”、“谚”并没有明确的区分，所以，很多记录在宋人文献中、被冠名为“谚”或“语”的作品，实际都应当是“歌谣”。如《京师为包拯宋祁谚》、《京师为邓知刚谚》、《蜀人为张浚谚》、《时人为朱勔家奴语》、《时人为洪迈语》、《人为蜀僧语》、《都下为韩侂胄语》、《韩侂胄将败时民语》、《时人为日山月山语》、《民间为真德秀语》等等，我们会在后文中对这些作品进行详细分析。

此外，我们在搜集作品过程中，也发现一些由民间无名人士所作的具有俚俗风格的曲子词，如《行香子》：“浙右华亭，物价廉平，一道会买过三斤。打开瓶后，滑辣光馨，教君霎时饮、霎时醉、霎时醒。　听得渊明，说与刘伶，这一瓶约迭三斤。君还不信，把秤来称，恰有一斤酒、一斤水、一斤瓶。”这类有词牌名（包括乐府名）的作品，虽然也出自民间的韵文，但由于有了词牌的存在，它无形中也有了一些必须遵循的歌唱“规范”，与这一时期我们搜集到的歌谣大多“随心”、“顺口”的吟唱方式（后文详述）有所不同，所以在这里不将其纳入研究范围。

至此，我们可以这样为“民歌”下定义：由民间作者所创作，以描述具体事件、表达人民情感为主要内容的具有俚俗风格的非词曲、乐府类韵文。

需要特别说明的是，由于学界对“民歌”的概念尚无定论，而我们为其下的定义也不过只是一家之言，因此，虽然本文对“民歌”概念的界定采取了较为宽泛的态度，然而，在《宋辽金歌谣辑录》对作品的分类工作中，我们则采取充分尊重原始文献的态度，只将文献中有明确的“时人歌曰”、“百姓歌曰”等关键字的作品纳入民歌一类，而其他以“语”、“谚”为关键字的作品，则悉数纳入“谚语”、“俗语”中。这是本文与《宋辽金歌谣辑录》在处理“歌”、“谣”、“谚”、“语”诸概念时最大的区别。

[①] 温端政著《谚语》，北京：商务印书馆，1985年，第11页。
[②] 同上，第6页。
[③] 杨伯峻译注《论语译注》，北京：中华书局，1980年，第185页。

三、宋辽金民歌研究的现状及意义

纵观目前学术界对民歌作品的搜集整理，还存在不少问题。如商礼群《古代民歌一百首》，周中明、吴小林、陈肖人《中国历代民歌鉴赏辞典》，徐华《赤裸的性灵：中国古代民歌民谣》都将《大宋宣和遗事》中的一些歌谣体作品收入。在徐华编写的民歌集中，甚至还收入了无名尼姑所作的《梅花悟》（题目疑似编者所加）。这些作品能否算作民歌，实在有待商榷。之所以出现这些问题，正是由于对“民歌”之“民”的范围的把握不够准确，导致一些学者在编写“民歌集”或“民歌辞典”这一类工具书时，往往编排混乱，标准模糊。这无疑会对后续研究工作造成不良影响。

国内的民歌专题研究散见于南北朝、唐代、明代，针对宋辽金民歌展开的研究则为数不多：或作为研究宋代社会问题的参考资料，或在叙述历代民歌的发展概况时被一笔带过。与该课题联系最为紧密、研究成果也相对丰富的，是将古代民歌作为一个整体从各方面加以探讨，其内容主要包括以下几个方面：

（一）社会研究。

即研究宋代民歌中反映的社会现实，这是为数不多的涉及到宋代民歌的研究成果。如陈凌《宋代谶谣中的宫廷悲剧》，《浅析宋代谶谣中的社会历史》。从研究的角度而言，后者显然更为严谨科学，作者对宋代谶谣的内容作了细致的分类。美中不足的是，这篇文章对“谶谣”的理解和把握有失公允，因此将一些不属于谶谣的作品也纳入此类。吴承学《论谣谶与诗谶》虽然并没有涉及到宋代的作品，但这篇文章也可作为理解“谶谣”这一歌谣类型的参照。

赵瑶丹《谣谚中的宋代科举社会》则是将“谣”与“谚”作为一个整体，“以谣谚为切入点来观察在科举史上具有重要转折意义的宋代科举对社会生活造成的影响和给宋人带来的精神感受。”[①]虽然谣、谚合并的处理方式在一定程度上削弱了“谣”的特殊性，但从社会研究的角度来看，这种方法显然能够对当时社会状况作出更为全面的描述。

（二）作品研究。

1、主题研究。如杨俊光《吴歌私情母题及女性称谓原型探佚》，这篇文章主要是以明代冯梦龙的《挂枝儿》、《山歌》为依据进行的研究探索。该文章对于宋辽金民歌研究的参考价值主要在于思维向度上，它为我们提供了全面考察这一时期民歌内容的思考方式。

2、形象研究。如李国民《古代民歌中敢爱敢恨的大写女性》，文章的研究对象主要是古代民歌中的情歌。由于宋辽金民歌作品中少有对人物形象的描写，其他朝代民歌中出现的人物形象描写恰恰能够促使我们将宋辽金时期的民歌做出纵向比较，进而评定其文学价值。

[①] 赵瑶丹《谣谚中的宋代科举社会》，《东岳论丛》，2009年3月。

3、艺术研究。吕肖奂《古代民谣的怨刺艺术》将古代民谣的怨刺艺术分为“直刺”和“婉讽”，并分别对二者作了详细的论述和公允的评价，对我们研究宋辽金民歌的艺术成就有积极的参考价值。

（三）流变研究。

各家在论述古代民歌的发展流变时，都或多或少涉及到了宋辽金时期的民歌作品。对这一问题的研究情况又可分为以下两类：

1、总体的发展情况。

张紫晨《歌谣小史》将夏商直至新中国时期的歌谣作了纵向的梳理，可谓视野广阔、脉络清晰；但这部著作的问题在于，很多民歌作品没有注明出处，为查找出处的工作带来不便，也使得很多找不到原始出处的作品的真实性大打折扣。此外，黄明政《宋、元、明、清时期民歌的发展概况》、张瑾《她从远古走来——中国民歌的历史进程与文化解读》、张玉展《漫谈中国古代民歌的起源和发展》、赵小林《谈民歌的发展史》都承袭从历史维度研究民歌的思路；但这些文章在论及宋代民歌时，都存在概念模糊的问题，将某些戏曲样式也纳入“民歌”之中。

2、各地民歌的发展情况。

这类研究成果乃是选取某一地域的民歌，探讨其发展流变，以突出该地民歌的地方性特色。如张美林、韩月波《扬州民歌史略》，顾颉刚《吴歌小史》，杨俊光《论吴歌的源流及其发展》，陈正平《巴渝古代民歌简论》。这些研究文献虽然较少涉及到宋代（吴歌研究中明确提到宋代的仅有《月子弯弯照九州》），但我们在研究过程中不妨以此为依据，以更开阔的视野全面探索宋辽金民歌的地域特色。

（四）交叉研究。

即在民歌研究中引进其他学科的研究方法或研究视角，探讨民歌的多种功能与价值。主要包括以下几个方面：

1、从文化视角进行研究。

谢贵安《中国谶谣文化研究》认为：“它（谶谣）是东方神秘主义的表现，是中华传统文化土壤中产生出的一种社会心理现象，是以阴阳五行为理论核心的神秘文化的一种形式。它以拆字、生肖、五行等中国特有的方式隐含未来的信息，对未来前景进行预测，是本文预言所没有的特殊形式。所以说，谶谣是中国人的预言。”[①]对谶谣的文化内涵作了比较透彻的剖析，但作者将某些类似于表达民众心声的歌谣和某些石刻上的意义不明之作也算作谶谣，这就有待商榷了。

[①] 谢贵安著《中国谶谣文化研究》，海口：海南出版社，1998年，第29页。

佟鑫《从文化变迁的角度来看待中国古代民歌艺术的发展》主要考察了各时期的社会文化对民歌的影响，这篇文章最大的问题依然在于对概念的把握，仅就宋代而论，作者将“诸宫调”视为民歌，这显然是不太合理的。

张平《民歌与野合》反映了民歌中的“野合”的文化现象，然而这种文化现象的存在时期与范围十分有限，因此它对于宋辽金民歌研究的参考意义也并不明显。

2、从传播学视角进行研究。

谢贵安《古代政治民谣及其社会舆论功能》认为：“政治民谣传播的目的，是为了掀起舆论狂飙，操纵社会群体的情绪，并指导群体中特定个人的行为，从而引起社会共鸣并影响政府决策。”[①]侯娴娴《古代民谣作为舆论的特点分析》、向德彩《民众意识抑或舆论话语——民谣的民众性论析》则是从社会舆论的角度论述了民谣的“民众性”特点。

3、从语言学视角进行研究。

徐平《方言与民歌刍议》研究不同地方民歌的语言特色，但文章所说的“方言”主要是指现代方言，而在论述古代方言在古代民歌中的存在形式时却显得十分粗浅。

（五）接受研究：

1、对民歌接受情况的总体描述。

朱炯远《中国古代民歌受歧视的现象及起因》对古代民歌的接受情况及其原因作了如下解析：“中国古代民歌留给后人的遗产甚少，载入正史的时间又晚，受民歌影响的文人还不在诗坛占据主导地位，且在文论论著者心目中缺乏位置。其原因在于受孺家学说中强调诗教的传统说法影响过深，将民歌视作政治交往工具的实际手段及排斥民歌中逾越统治阶级‘中和’信条的思想倾向。”[②]这恰恰从一个方面解答了宋辽金民歌数量较少的问题，具有较大的参考意义。

2、文人对民歌的接受情况。

杨晓霭《宋代声诗研究》、徐新国《范成大诗中的民歌风味》以及李福《民歌词之滥觞》分别探讨了民歌对声诗、诗、词的影响，从这些研究成果中，我们可以了解到雅俗文学之间的互动情况。

此外，还有一些论著，如朱自清《中国歌谣》、吕肖奂《中国古代民谣研究》以及吴超《中国民歌》等等，涉及到民歌的概念、内容、艺术等各方面的内容，对“民歌”这一文学类型作了比较全面的探索与研究。

由于古代民歌自生自灭的流传特点，使得目前所见专门记载民歌的典籍数量极其有限；同时，在相当长的时期内，中国古代民歌都受到封建统治阶级和文人学者歧视，被看成不登大雅之堂的鄙俚之作。所以，长期以来，古代民间歌谣及古代民间文学都处于文学研究的边缘，《宋

[①] 谢贵安《古代政治民谣及其社会舆论功能》，《湖北行政学院学报》，2002 年 2 月。
[②] 朱炯远《中国古代民歌受歧视的现象及起因》，《上海大学学报（社会科学版）》，2003 年 11 月。

辽金民歌研究》的开展，可以使其得到应有的关注，起到为之“正名”的作用。此外，正是由于这一时期留存下来的资料较少，入手较难，因此涉足这一选题的研究也十分有限。在古代文学研究空间日益缩小的科研背景下，《宋辽金民歌研究》的进行，可谓开辟了一个新的研究领域。甚至有可能由这一课题再派生出新的研究方向，引发更多的思考，带动新问题的发现以及解决。同时，我们也希望能够尽量规避前人研究过程中出现的问题，力图在这一领域有所建树。

第一章　存世作品及其文献记载

第一节　存世作品的记录状况

目前所搜集到的宋辽金民歌作品可分为完整篇目，残篇和有目无篇之作。收入《辑录》中的残篇作品包括《绍定都城歌》、《"十还"之谣》；有目无篇的作品包括《"十不如"之谣》、《"草祭"之谣》、《铁弹子白塔湖曲*》、《鹧鸪曲》，还有一篇《"蜈蚣"之谣》，从文献所述歌谣背景来看，我们怀疑就是《谗人为吴潜兄弟造童谣》；其余皆为完整篇目。在搜集作品过程中，各类典籍都起到了较为重要的作用，这其中包括从古至今的歌谣谚专集、方志类著作以及集部文献。下面，我们将选取一些比较有代表性的文献作专门介绍。

一、歌谣谚专集

明、清及近代出现了一些关于各朝代的歌谣谚专集，例如《古今风谣》和《古谣谚》，《宋诗纪事》和《宋诗纪事续补》也各有一卷涉及到了歌谣与谚语。

（一）《古今风谣》。

目前较早的自觉收录民间歌谣的专集是明代杨慎所撰《古今风谣》，成书于明代嘉靖二十二年（1543），收录自上古至明代嘉靖时期古今民谣280余首。除了《古今风谣》外，杨慎还撰有《古今谚》一书。从这两部专集的题名可以看出，他对于"谣"和"谚"的区别是比较清晰的。《古今谚》中所录皆为谚语；而《古今风谣》中的作品则均为歌谣，其中虽然有些作品题目为"谚"，如《包山谚》："禹得金简玉字书，藏在洞庭包山湖。"[①]但从内容来看，依然应当判为"谣"。虽然杨慎并没有为"谣"、"谚"下定义，但他却能够在搜集过程中根据作品的内容来判断"谣"、"谚"，并将其进行准确的归类，让人不得不叹服其眼光的独到与精准。此外，《古今风谣》的另一优点就是歌谣作品均以时代先后排列，便于查找。

（二）《古谣谚》。

为清代杜文澜所辑。"谣"、"谚"二字并称，最早见于宋代。如辅广《诗童子问》卷首："古之谣谚皆押韵"[②]；吕祖谦《增修东莱书说》卷二五："委巷谣谚，常诵于口，此流染已深之验也。"[③]至清代，"谣谚"合称的现象最为频繁。虽然杜文澜在《古谣谚凡例》中也提到了谣、谚二者的区别："谣谚二字之本义，各有专属主名。盖谣训徒歌，歌者咏言之谓。咏言即永言，永

[①] [明]杨慎纂《古今风谣》，《丛书集成初编》本，北京：中华书局，1985，第1页。
[②] [宋]辅广撰《诗童子问》，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。
[③] [宋]吕祖谦撰《增修东莱书说》，《影印文渊阁四库全书》本。

言即长言也。谚训传言，言者直言之谓。直言即径言，径言即捷言也。长言主于咏叹，故曲折而纡徐；捷言欲其显明，故平易而疾速。此谣谚所由判也。”但他最终仍将“谣”、“谚”合为一体：“然二者皆系韵语，体格不甚悬殊。故对文则异，散文则通，可以彼此互训。杨升庵采录古今谣谚各为一编，兹则加以变通，合谣谚为一集。”[①]从末句可知，《古谣谚》正是在《古今风谣》的基础上编辑而成的。杜文澜之所以认为“谣”、“谚”彼此可以互训，主要是因为他将区别二者的标准局限于语言的风格特色上。然而，不同类型的文学样式所采用的语言风格本身是可以相互借用的，如“以文为诗”、“以诗为词”[②]等等，所以“语言风格”并不能作为判断文学类型的标准。而杜氏“合谣谚为一集”的做法，虽然称得上全面，却使得在杨慎那里本来已然明晰的“谣”、“谚”之别变得含混不清，颇有画蛇添足之憾。此外，《古谣谚》的另一个不足就在于收录其中的作品的排列顺序是按照所采书籍的性质（即经、史、子、集）依次排列，而不以时间先后为序，因而时常将一些歌谣谚语出现的时间打乱，也给查找和搜集工作带来了一定的不便。

不过，就其全面性而言，《古谣谚》仍是值得大力称道的：它基本上收录了从上古到明代的绝大部分歌谣和谚语，体例庞大，内容丰赡，确实可以称得上是古代歌谣（包括谚语）的集大成之作。同时，该著作在作品正文之外兼收异文，虽不见得无一遗漏，但也毕竟注意到了民间歌谣的“流传性”特征。而且每首作品都注明出于何书以及与之相关的史事，这也是杨慎的《古今风谣》所不能及的。

（三）《宋诗纪事》和《宋诗纪事续补》。

清代厉鹗《宋诗纪事》虽为宋代诗歌资料汇集，大多为文人诗，但末卷也收录了一些宋代的歌谣作品，其中的民歌大部分也见于《古谣谚》，少数作品如《伶人语》、《平江谶记》、《吴中舟师歌》、《临安十七字诗》可补《古谣谚》之遗。孔凡礼《宋诗纪事续补》卷三〇也专列“歌谣谚”一类，其中《袁州民歌王文德》、《余干民歌吴在木》、《祁门民歌陈季立》、《建昌童谣》、《漳州民颂三颜谣》、《龙洲谶语》这些作品大多出自各地方志，未见于《古谣谚》与《宋诗纪事》，是十分珍贵的资料。可见《宋诗纪事续补》不仅具有补遗的作用，还为我们更加全面地搜集民歌作品指明了方向。当然，无论是《宋诗纪事》还是《宋诗纪事续补》，都只是将不属于有主名文人诗的作品笼统地归为一类，因此即使是这一小部分，也并不能算是严格意义上的“民间歌谣（谚语）集”；从中也体现不出“歌”、“谣”、“谚”诸概念的区别。

上述诸歌谣谚专集共同存在的一个问题是，它们都没有完全着眼于“民间”，很多作品并非出自下层百姓之口，而是为诸如太学生、僧尼、士大夫等各类人所作。因此，我们在《辑录》

[①] [清]杜文澜辑，周绍良校点《古谣谚》，北京：中华书局，1958，第3页。
[②] [宋]陈师道撰《后山诗话》：“退之以文为诗，子瞻以诗为词”，《影印文渊阁四库全书》本。

中将这类作品纳入到各朝的“外编”之中。如果要将上述专集归类，只能以审美趣味而论，将其归入“俗文学”之中的歌谣一类。

二、其他典籍

虽然以上所述专集囊括了民间歌谣的绝大部分，但仍有遗漏之处。兹列举如下。

1. 《沙洲圆*》，仅见于《嘉靖九江府志》及《石钟山志》；

2. 《百姓歌太子*》，仅见于《豫章罗先生文集》；

3. 《曹门谣*》，仅见于宋代笔记诸如《东斋纪事》、《类说》等；

4. 《“十不如”之谣》，见于宋至明清诸历史类著作，惟独未见于以上所述专集；

5. 《民为刘居正黄照谣*》，仅见于宋人集；

6. 《浮梁县谶语》，仅见于《能改斋漫录》；

7. 《竹西寺百姓歌天子*》，分别见于宋代、清代文献，未见于上述专集；

8. 《京师为邓知刚谚*》，仅见于《张氏可书》；

9. 《宣和五年都门唱*》，见于宋《苕溪渔隐丛话》，明《尧山堂外纪》、《词品》，清《词苑丛谈》，未见于上述专集；

10. 《令自为令*》，仅见于《鸡肋集》；

11. 《民为刘韐歌*》，仅见于《嘉泰会稽志》；

12. 《不籍军人*》，仅见于明《六语》；

13. 《“草祭”之谣》，见于宋至明、清各类笔记、方志，未见于上述专集；

14. 《“十还”之谣》，仅见于《建炎以来朝野杂记》；

15. 《地方诗五则*》，仅见于《鸡肋编》；

16. 《无锡父老为钱申仲歌*》，见于《(洪武）无锡县志》、《(光绪）无锡金匮县志》；

17. 《绍兴三年平江童谣*》，仅见于宋《鸡肋编》、明《六语》；

18. 《蜀人为张浚谚*》，仅见于宋《张氏可书》、清《茶香室丛钞》；

19. 《宰相状元谶*》，仅见于宋至清各方志，未见于上述专集；

20. 《黄涅槃谶语》，仅见于宋人笔记及清代《全闽诗话》；

21. 《龙沟谶*》，仅见于宋代文献《诗话总龟》、《搜神秘览》；

22. 《壶公山谶*》，见于宋至明清各史地类著作，未见于上述专集；

23. 《民为李发歌*》，仅见于《诚斋集》；

24. 《枯木*》，仅见于宋人诗集；

25. 《蜀人讽胡元质*》，仅见于《周益文忠公集》；

26. 《百花洲谶*》，见于宋代总集及宋、清方志，未见于上述专集；

27. 《青峰山谶*》，仅见于《江西通志》及《江西诗征》；

28. 《铁弹子白塔湖曲*》，见于宋代历史类著作及明代方志；

29. 《丹阳牵夫歌*》，仅见于《诚斋集》、《宋诗钞》；

30. 《辛渠歌*》，仅见于《嘉定赤城志》；

31. 《郑广文武诗》，仅见于宋《程史》、清《宋稗类钞》；

32. 《乡人为刘家歌*》，仅见于《密斋笔记》；

33. 《民为王君贶谣*》，仅见于《月河所闻集》；

34. 《乡民赞太守谣*》，仅见于《漫塘文集》；

35. 《南人谣*》，仅见于《鹤林玉露》；

36. 《学桥谶*》，仅见于《广西通志》；

37. 《民为王旭谣*》，见于《宋史》、《雍正河南通志》、《佩文韵府》等各类文献，未见于上述专集；

38. 《熙宁间民歌五岳庙*》，见于《乾隆望都县新志》、《光绪保定府志》。

39. 《淳熙中邑人为张拱辰歌*》，见于《（光绪）重修安徽通志》；

40. 《百姓为陈炳歌*》，见于《（雍正）浙江通志》；

41. 《百姓歌放生池亭*》，见于《（道光）肇庆府志》；

42. 《南恩民歌徐应龙*》，见于《（万历）雷州府志》、《（道光）广东通志》；

43. 《山东百姓歌廉公谔*》，见于《（嘉靖）山东通志》、《（嘉庆）大清一统志》；

44. 《湖秀民讽履亩之政*》，见于《（乾隆）鄞县志》；

45. 《长沙百姓歌赵粤*》，见于《（光绪）湖南通志》；

46. 《景定间黄岩民歌王华甫*》，见于《（雍正）浙江通志》；

47. 《民为李弇谣*》，见于《（嘉庆）大清一统志》；

48. 《广州状元谣*》，见于《（道光）广东通志》、《（光绪）广州府志》；

49. 《百姓讽韩侂胄谣*》，见于《续修云林寺志》；

50. 《百姓歌蒲叔献*》，见于《明一统志》；

51. 《百姓歌王伯大*》，见于《（隆庆）临江府志》；

52. 《百姓为县令县尉歌*》，见于《（弘治）徽州府志》、《（光绪）重修安徽通志》；

53. 《百姓歌章元振*》，见于《（弘治）八闽通志》；

54. 《百姓歌黄俟孙*》，见于《（正德）建昌府志》；

55. 《长沙民为彭道耕谣*》，见于《（嘉靖）长沙府志》；

56. 《百姓为吴机歌*》，见于《（道光）重修仪征县志》；

57. 《州人贺废屋重修之歌*》，见于《（道光）重修仪征县志》；

58. 《州人歌吴公*》，见于《景定建康志》；

59. 《苏州民为大水谣*》，见于《(绍定）吴郡志》、《吴江水考增辑》，《乾隆吴江县志》；

60. 《民为卢珊歌*》，见于《民国龙游县志》；

61. 《民为王信歌*》，见于《两浙名贤录》、《(雍正）处州府志》；

62. 《百姓为口桓歌*》，见于《(康熙）庆元县志》；

63. 《民为王回歌*》，见于《诚斋集》、《(同治）湖州府志》；

64. 《龙游土人谣谶》，见于《演繁露》、《明一统志》、《全浙诗话》；

65. 《百姓为郑尚德谣*》，见于《(嘉庆）西安县志》；

66. 《人为张冯二公谣*》，见于《钱神志》、《(乾隆）龙泉县志》；

67. 《百姓为童居易谣*》，见于《(嘉靖）宁波府志》、《光绪慈溪县志》；

68. 《民为季光弼谣*》，见于《攻媿集》、《(民国）平阳县志》；

69. 《复湖谣》，见于《(光绪）上虞县志》；

70. 《时人讽何执中谣*》，见于《(民国）宁国县志》；

71. 《百姓为苏洸歌*》，见于《(乾隆）永春州志》、《(民国）德化县志》；

72. 《民为江燧歌*》，见于《(民国）崇安县新志》；

73. 《民为胡光歌*》，见于《同治饶州府志》；

74. 《南宋民为刘倬歌*》，见于《同治万年县志》；

75. 《百姓为李侯歌*》，见于《文山集》、《(嘉靖）赣州府志》；

76. 《百姓为程叔达歌*》，见于《诚斋集》、《(光绪）江西通志》；

77. 《百姓歌支移仓*》，见于《(康熙）江西通志》；

78. 《状元谣*》，见于《(光绪）抚州府志》、《(同治）临川县志》；

79. 《曾公樟歌*》，见于《(民国）南丰县志》；

80. 《州人歌范致虚*》，见于《(万历）承天府志》；

81. 《琼州人为李谔吴群歌*》，见于《(光绪）广州府志》；

82. 《百姓为吕公歌*》，见于《(光绪）永寿县志》、《金文最》；

83. 《百姓为邢公歌*》，见于《(光绪）永寿县志》、《金文最》；

84. 《百姓讽官吏之谣*》，见于《仙溪志》。

从以上所列作品中，我们发现，在歌谣内容上，专集对于与时事有关的歌谣搜集得较为全面，而对于一些“状元谶”或与各地风俗有关的歌谣则遗漏较多；在文献出处上，歌谣专集对一些地方志和集部文献有所忽略。

三、《全宋诗》

除了有篇目内容的民歌作品外，还有一些常为文人诗提及的民歌类型。虽然没有具体的内容，但我们也可以从这些诗化的描述中窥见该类民歌的某些特点。这在《全宋诗》中得到了较为集中的体现，其中出现较为频繁的民歌类型主要有田歌、农歌、樵歌、渔歌、踏歌等等，此外还有吴歌、巴歌，留待后文“地域研究”中详述。

1、田歌与农歌。

《全宋诗》中共有 21 首作品提到了田歌，从中我们可以看到田歌的用途及风格。“田歌”在宋诗中体现出了两种用途，其一是用作丰年庆和，如夏竦《野步》：“田歌知有意，丰美谢明君。”[①]黄庭坚《行役县西喜雨寄任公渐大夫》：“田歌已有丰年意，令尹眉头想豁开。”[②]其二是用来配合劳作，如王禹偁《畲田词》其一：“大家齐力劚孱颜，耳听田歌手莫闲。各愿种成千百索，豆萁禾穗满青山。”[③]

关于田歌的风格，张舜民《秋日陪陕守成伯阁老过魏清逸草堂诗以志之》称其“呕轧”：“山色茏葱煇彩旆，田歌呕轧杂鸣铙。”[④]周密《北山四时招隐辞》其一说其“嘲哳”：“田歌起兮嘲哳，殷社鼓兮紞紞。”[⑤]许必胜《舟行》则赞其“清美”：“日暮宿田家，田歌正清美。”[⑥]由此看来，在不同的诗人那里，“田歌”有着不同的风格特色，这可以看作是各人不同的审美趣味所导致的。

《全宋诗》中还记载了一种“农歌”。从歌唱地点看，“农歌”也是在田野之中歌唱的，如杨公远《饯王书史》：“一春人坐冰霜国，四野农歌蚕麦天。”[⑦]同时，农歌也同样在劳作之时歌唱，或用以表达丰收之喜悦，赵抃《次韵程给事寄赵少师三首》其二：“来属元丰第一年，农歌凿井自耕田。”[⑧]郑永中《观稼阁》：“方忻民乐庭无讼，更听农歌岁有秋。”[⑨]韩淲《二十六夜大雨达旦》：“新凉秔稻农歌处，共喜开禧第一秋。”[⑩]这样看来，“农歌”就是“田歌”的别称。

2、渔歌和樵歌。

这两项在《全宋诗》中被提到的频率是最高的，但它们并不都是宋代的民歌。郑樵“于正声中录琴操五十七曲”，并说：“琴操所言本无其事，但善音之人欲写其幽怀隐思，故取古人悲忧不遇之事，以命操君子之于琴瑟，取其声而已，不尚事词也。此论深明古人寄托指意，然有

[①] 傅璇琮等主编《全宋诗》，北京：北京大学出版社，1991，第 3 册，第 1783 页。
[②] 《全宋诗》，第 17 册，第 11682 页。
[③] 《全宋诗》，第 2 册，第 717 页。
[④] 《全宋诗》，第 14 册，第 9681 页。
[⑤] 《全宋诗》，第 67 册，第 42498 页。
[⑥] 《全宋诗》，第 37 册，第 23223 页。
[⑦] 《全宋诗》，第 67 册，第 42108 页。
[⑧] 《全宋诗》，第 6 册，第 4230 页。
[⑨] 《全宋诗》，第 18 册，第 12383 页。
[⑩] 《全宋诗》，第 52 册，第 32598 页。

不尽然者。琴操所传，其中往往有秦汉以来有是曲即有是事之篇。凡皆陶写性情、自述境遇，与依附命名、畅所欲发者，其致一耳。兹谨采其志中所未及者，以续九引十二操之后，至杂曲三十六一类，则取琴谱诸篇以附之，别录于此。”[①]其后所录即有“樵歌”、“渔歌”等曲。王坦《琴旨》也说：“有自起调用正声，至曲成更奏而用变声者，渔歌等操是也；或用变声清声者，樵歌是也。”[②]说明此二者古已有之，是用琴瑟所奏，有特定的曲调，并且一般用以述志与抒怀。

宋人在诗句中提及“渔歌”，大多也是为了借此表明一种“雅趣”。如梅询《濠州四望亭闲眺》：“四望空明无俗翳，数声欸乃有渔歌。”[③]梅尧臣《长芦江口》：“今来学楚客，薄暮爱渔歌。”[④]李觏《书楼夏晚》：“山药香多桂，渔歌浊少商。”[⑤]所以《全宋诗》中所言“渔歌”当不属民歌。不过，宋代确有属于民歌的渔歌，如“渔歌互答，此乐何极”[⑥]之语，从“互答”的唱法可推知其性质。

唐代诗歌中所提到的“樵歌”都表明它属于民间，如杜甫《刈稻了咏怀》：“野哭初闻战，樵歌稍出村。”刘禹锡《姑苏台》：“昔年雕辇路，唯有采樵歌。”陆龟蒙《樵人十咏·樵歌》：“纵调为野吟，徐徐下云磴。因知负樵乐，不减援琴兴。出林方自转，隔水犹相应。但取天壤情，何求郢人称。”皮日休《奉和樵人十咏·樵歌》：“此曲太古音，繇来无管奏。多云采樵乐，或说林泉候。一唱凝闲云，再谣悲顾兽。若遇采诗人，无辞收鄙陋。”可以看出，“樵歌”是源自“太古”时的“野吟”，主要抒发采樵之乐，到唐代也有人吟唱。

《全宋诗》中有些关于樵歌的诗句也明确表示“樵歌”为民歌。如郭祥正《和杨公济钱塘西湖百题·樵歌岭》：“岭下听樵歌，歌声云外过。尽穷斤斧力，不道得樵多。”[⑦]吕南公《壬戌岁归治西村居奉答次道见寄长句》：“朝野固异分，知安尽夷途。牛衣与樵歌，各是对妻孥。”[⑧]叶茵《潇湘八景图·山市晴岚》：“赪肩赤脚分途归，野唱樵歌动幽听。”[⑨]释文珦《闲居遣兴》：“近问野人安稳法，教予祇学采樵歌。”[⑩]都表明这里的樵歌已属民间歌唱。惟有徐积《送秦漕》“犹使樵夫来教我，樵歌为述古人谦”[11]中“古人谦”一语使得歌者的身份变得可疑，我们怀疑这里的“樵夫”实为隐士。

因此，虽然郑樵谓“渔歌”、“樵歌”都有“琴谱”，但从唐宋间文人所说的情况来看，“渔歌”基本上保存了其古曲的风貌，但也已经开始成为一种民歌类型；而“樵歌”最早为唐代诗

[①] [清]嵇璜、[清]曹仁虎等撰《钦定续通志》卷一二七，《影印文渊阁四库全书》本。
[②] [清]王坦撰《琴旨》卷下，《影印文渊阁四库全书》本。
[③] 《全宋诗》，第2册，第1120页。
[④] 《全宋诗》，第5册，第2952页。
[⑤] 《全宋诗》，第7册，第4328页。
[⑥] [宋]范仲淹撰《范文正集》卷七《岳阳楼记》，《影印文渊阁四库全书》本。
[⑦] 《全宋诗》，第13册，第9017页。
[⑧] 《全宋诗》，第18册，第11823页。
[⑨] 《全宋诗》，第61册，第38209页。
[⑩] 《全宋诗》，第63册，第39638页。
[11] 《全宋诗》，第11册，第7670页。

人提及，属于古代民歌，至宋代这种民歌依旧存在，并且从上文所引“尽穷斤斧力，不道得樵多”这句诗中可以看出，宋代樵歌的内容依然是“采樵之乐”。

3、踏歌。

与“田歌”和“樵歌”以劳作性质命名所不同的是，“踏歌”是以歌唱形式命名的。学界很早就注意到了“踏歌”这种艺术形式，各类研究文献分别提到了其“踏地为节”、“联袂而舞”的特点，以及“踏歌”在各个历史时期发展过程中性质的演变。[1]《全宋诗》中共有58首诗歌作品提到了“踏歌”，其中也有对这种歌舞形式特点的描述。宋代踏歌的主要用途有祭祀和庆祝丰收，如梅尧臣《唐寺丞知南雄州》：“踏歌闻旧俗，信鬼有顽讹。”[2]欧阳修《寄梅圣俞》：“击鼓踏歌成夜市，邀龟卜雨趁烧畬。”[3]宋代的踏歌也是“把袂而舞”的，如梅尧臣《依韵和禁烟近事之什》：“窈窕踏歌相把袂，轻浮赌胜各飞堶。”[4]张耒《田家三首》其一：“东家馈黍西舍迎，连臂踏歌村市晚。”[5]踏歌的同时还伴随着击鼓，如何应龙《清明》：“踏歌槌鼓近清明，小雨霏霏欲弄晴。”[6]杨公远《次金东园农家杂咏》：“买酒割鸡祠社后，踏歌搥鼓闹清明。”[7]

此外，《全宋诗》中还记载了“薪歌”、“采茶歌”、“儿（童）歌”。这些民歌也大多是在劳作时歌唱的。

四、今人民歌集的部分“民歌”辨伪

目前为今人所辑、包含宋辽金民歌的专集主要有《古代民歌一百首》和《中国历代民歌鉴赏辞典》。

《古代民歌一百首》中录有一首名为《吴歌》的作品：“月子弯弯照几州？几家欢乐几家愁？几家夫妇同罗帐？几家飘散在他州？”并注明出自《京本通俗小说·冯玉梅团圆》[8]；《历代民歌鉴赏辞典》则题为《月子弯弯照九州》，“几”录作“九”，也说出自《冯玉梅团圆》。[9]而在今人点校本的《京本通俗小说》中则是“几州”；明代冯梦龙《警世通言·范鳅儿双镜重圆》中也录作“几州”，只有他的《山歌·月子弯弯》中，才录作“九州”。

今人在提及《月子弯弯照几州》时，都说它是南宋建炎年间的民歌作品，依据大致有二，

[1] 请参阅杨海中《“踏歌”臆解》，《中州学刊》，1986年第5期；翁敏华《踏歌考——兼论踏歌与月祭祀、后世戏曲的关系》，《上海师范大学学报（社会科学版）》，1998年6月；岳音《关于“踏歌”的文献考释研究》，《东岳论丛》，2011年4月。
[2] 《全宋诗》，第5册，第2827页。
[3] 《全宋诗》，第6册，第3681页。
[4] 《全宋诗》，第5册，第3170页。
[5] 《全宋诗》，第20册，第13124页。
[6] 《全宋诗》，第67册，第42016页。
[7] 《全宋诗》，第67册，第42118页。
[8] 商礼群选注《古代民歌一百首》，上海：上海古籍出版社，1978，第99页。
[9] 周中明、吴小林、陈肖人主编《中国历代民歌鉴赏辞典》，南宁：广西教育出版社，1993，第391页。

一是《京本通俗小说·冯玉梅团圆》在所引作品后所说的"此歌出自我宋建炎年间"[1]，二是《警世通言·范鳅儿双镜重圆》中的"此歌出自南宋建炎年间"[2]。然而，早在1965年，马幼恒、马泰来先生就指出："《京本通俗小说》只是一部伪书，所收的话本全是从冯梦龙编著的《警世通言》和《醒世恒言》中抽选出来，略略改动某些词句，企图使读者以为是前所未有的早期宋人话本集。"[3]所以，认定《月子弯弯照几州》为宋代作品的依据，实际上只有冯梦龙的《警世通言》这一孤证。然而，正如班固《汉书·艺文志》所说："小说家者流，盖出于稗官。街谈巷语，道听涂说者之所造也。"[4]既然出于"道听涂说"，其所述内容的真实性也就必然打了折扣。

即使我们撇开《冯玉梅团圆》的真伪问题不谈，要判定这首民歌为宋时所作，也必须有可靠的宋代材料的支撑。最早关于这首作品的记载见于杨万里的《竹枝歌（有序）》："晚发丹阳馆，下五更至丹阳县。舟人及牵夫终夕有声，盖讴吟啸謼以相其劳者，其辞亦略可辨有云："张歌歌，李歌歌，大家着力齐一拖。'又云：'一休休，二休休，月子弯弯照几州。'其声凄婉，一唱众和。"[5]也就是说，杨万里听到的只是所谓《月子弯弯照几州》的第一句。其后赵彦卫《云麓漫钞》卷九："彭祭酒学校驰声，善破经义。每有难题，人多请破之，无不曲当。后在两省，同寮尝戏之：'请破月子弯弯照几州，几家欢乐几家愁。'彭停思久之，云：'运于上者无远近之殊，形于下者有悲欢之异。'人益叹伏。此两句乃吴中舟师之歌，每于更阑月夜，操舟荡桨，抑遏其词而歌之，声甚凄怨。"[6]到赵彦卫这里，所记录的也只是这首民歌的前两句。此外，在杨万里所作的《竹枝歌》其中一首正是："月子弯弯照几州？几家欢乐几家愁？愁杀人来关月事？得休休处且休休。"[7]前两句与赵彦卫所说的两句相同。因此，我们怀疑赵彦卫所录《吴中舟师歌》之所以在下层百姓中传唱，有可能是杨万里之诗因明白晓畅而流行于民间的结果，体现了一种雅与俗的相互转化。不过，除此之外，并没有其他文献可以证明至宋代就已出现四句的《月子弯弯照几州》。所以，我们只能大致确定《月子弯弯照几州》的前两句在南宋出现，却不能据此认为上述四句都出现在宋代。

除了这首作品以外，以上所说今人民歌集中还有一首作品，内容为："来时三十六，去后十八双。若是少一个，定是不归乡。"[8]都注明出自《大宋宣和遗事》，为宋江所作，但除此之外，这首作品未见于其他宋代材料。如果说，《月子弯弯照几州》的疑点在于它的形成时间，那么，这首歌谣的疑点就是它的归属：既然只存在于一部讲史类小说中，我们就有理由怀疑这首作品

[1] 《京本通俗小说》，上海：上海古籍出版社，1988，第88页。
[2] [明]冯梦龙编著，秋谷校点《警世通言》，上海：上海古籍出版社，1998，第129页。
[3] 马幼恒、马泰来《京本通俗小说各篇的年代及其真伪问题》，转引自徐朔方《关于<京本通俗小说>》，《文学遗产》，1997年第4期。
[4] [东汉]班固撰《汉书》卷三〇，郑州：中州古籍出版社，2004，第600页。
[5] [宋]杨万里撰《诚斋集》卷二八，《四部丛刊初编》本，上海：上海书店，1989。
[6] [宋]赵彦卫撰，傅根清点校《云麓漫抄》，北京：中华书局，1996。
[7] [宋]杨万里撰《诚斋集》卷二八。
[8] 分别见《历代民歌鉴赏辞典》，第381页；《古代民歌一百首》，第98页。

为小说作者自编而成，归属既明，就不能视为民歌了。同时，其他与此同类的出自文人小说的歌谣类作品，都不能简单认定它就是民歌，尽管作品确实具有俚俗的风格。不过，为了确保文献的全面与完整，我们仍将这类作品收录到《宋辽金歌谣辑录》的“外编”之中。

此外，张紫晨先生撰有《歌谣小史》一书，其中收录了这样几首歌谣：《淳安民谣》、《民谣二首》、《方腊出二遍》。但我们查找了各类典籍，都未见这几首歌谣的原始出处，所以我们只将其保存在《辑录》“外编”之中，在判定其真伪之前，暂不作为宋辽金民歌的进一步研究资料。

虽然我们在搜集宋辽金民歌作品时翻阅了大量典籍，但能够找到的真正可以称为民歌的作品仍十分有限。如果按照我们编定《宋辽金歌谣辑录》的从严标准来计量，宋朝民歌共 130 余首，金朝仅 7 首，辽朝仅 3 首。然而，纵观其他朝代的民歌，仅《诗经》的 160 篇《国风》中就保存了大部分配乐而唱的民歌；如果忽略“合乐”的标准，《古谣谚》中的大量歌谣也可以纳入到“民歌”范畴内。而郭茂倩所编《乐府诗集》主要辑录汉魏到唐、五代的乐府歌辞兼及先秦至唐末的歌谣，共 5000 多首。至于明代民歌更是蔚为大观[①]。那么，就数量而言，宋辽金民歌为什么会成为民歌发展史上的低谷呢？我们将在下一节中作出详细解答。

第二节　存世作品总体特点及原因

一、宋辽金民歌“量少”的原因解析

在这一部分，我们主要通过考察其他朝代民歌发达的决定性因素，在对比中探究宋代民歌在数量上比较贫乏的原因。

关于《诗经》的成书情况，有“采诗”、“献诗”和“删诗”说三种，其中《国风》主要靠“采诗”而成。如《汉书·食货志》说：“孟春之月，群居者将散，行人振木铎徇于路以采诗，献之大师，比其音律，以闻于天子。”[②]刘歆《与扬雄书》：“诏问三代、周、秦轩车使者，遒人使者，以岁八月巡路，求代语、童谣，歌戏。欲得其最目。”[③]

汉魏六朝民歌是继《诗经》以后民歌发展的又一高峰。而汉代民歌的繁荣发展，比较重要的原因就是统治阶级的大力提倡，而最主要的措施就是乐府机关的设立。班固《两都赋序》说：“大汉初定，日不暇给。至武宣之世，乃崇礼官，考文章，内设金马石渠之署，外兴乐府协律之事。”[④]说明汉代统治阶级有大兴乐府的需要和条件。《汉书·礼乐志》又说：“至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就干位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、

---

① 具体篇目请参见周玉波、陈书录著《明代民歌集》，南京：南京师范大学出版社，2009。
② [东汉]班固撰《汉书》卷二四，郑州：中州古籍出版社，2004，第 453 页。
③ [西汉]扬雄撰《方言疏证》卷一三，《续修四库全书》本，上海：上海古籍出版社，2002。
④ [梁]萧统编，[唐]李善等注《六臣注文选》，《影印文渊阁四库全书》本。

代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。”[①]说明乐府机关主要制礼作乐，为宴飨、祭祀服务。《汉书·艺文志》也说：“自孝武立乐府而采歌谣，于是有代、赵之讴，秦、楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。”[②]这说明了乐府采诗直接促进了民歌的兴盛。

魏晋南北朝是文学的自觉时期，文人对于民歌的重要价值也有了相应的认知。曹植《与杨德祖书》：“夫街谈巷说，必有可采；击辕之歌，有应风雅。匹夫之思，未易轻弃也。辞赋小道，固未足以揄扬大义，彰示来世也。”[③]刘勰《文心雕龙·乐府》：“匹夫庶妇，讴吟土风，诗官采言，乐盲被律，志感丝篁，气变金石。是以师旷觇风于盛衰，季札鉴微于兴废，精之至也。”[④]统治阶级的提倡和文人的推波助澜，很大程度上促进了民歌的发展。

虽然保存下来的唐代民歌数量不多，但从一些古籍中可以看出，唐代还是有采诗活动的。如《新唐书》卷一四：“太常卿采诗陈之，以观风俗。命市纳贾，以观民之好恶。”[⑤]《通典》卷一一八《考制度》也有类似的记载：“朝觐之明日，左右丞相以考制度事奏闻。命太常卿采诗陈之，以观百姓之风俗。命市纳贾，以观百姓之所好恶。”[⑥]李峤《大周降禅碑》：“远安迩肃，地平天成，玉律调年，珠囊叶纪，栖京坻于陇亩，逸马牛于衢路。茕嫠蒙饩，班白不提。闾阎无犬吠之惊，风俗有鹑居之暇。原隰驱轺之使，采诗听歌；菑畲植杖之翁，击壤鼓腹。”[⑦]只不过已经没有前代那么繁荣，所以白居易才会在《进士策问五道》中请求道：“今有司欲请于上，遣观风之使，复采诗之官，俾无远迩，无美刺，日采于下，岁闻于上，以副我一人忧万人之旨。”并作《采诗官》：“采诗官，采诗听歌导人言。言者无罪闻者诫，下流上通上下泰。周灭秦兴至隋氏，十代采诗官不置。郊庙歌登赞君美，乐府艳调悦君意。若求讽谕规刺言，万句千章无一字。不是章句无规刺，渐及朝廷绝讽议。诤臣杜口为冗员，谏鼓高县作虚器。一人负扆常端默，百辟入门皆自媚。夕郎所贺皆德音，春官每奏唯祥瑞。君之堂兮千里远，君之门兮九重闭。君耳唯闻堂上言，君眼不见门前事。贪吏害民无所忌，奸臣蔽君无所畏。君不见厉王胡亥之末年，群臣有利君无利。君兮君兮愿听此，欲开壅蔽达人情，先向歌诗求讽刺。”[⑧]从白居易的言论和诗歌中可以看出，唐代“采诗”活动的实施状况已经大不如前了。

到了明代，虽然没有了乐府的采诗活动，但却有了一批拟作民歌及大力赞赏民歌的文人出现。李东阳、李梦阳、袁宏道、李开先、冯梦龙等人，先后强调了民歌的独特价值及重要地位。李东阳《怀麓堂诗话》说：“‘诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非读书之多、

[①] [东汉]班固撰《汉书》卷二二，郑州：中州古籍出版社，2004，第438—439页。
[②] [东汉]班固撰《汉书》卷三〇，第602页。
[③] [魏]曹植撰《曹子建集》卷九，《影印文渊阁四库全书》本。
[④] [梁]刘勰著，范文澜注《文心雕龙注》，北京：人民文学出版社，1958，第101页。
[⑤] [宋]欧阳修撰《新唐书》卷一四，《影印文渊阁四库全书》本。
[⑥] [唐]杜佑撰《通典》卷一一八，《影印文渊阁四库全书》本。
[⑦] [宋]李昉撰《文苑英华》卷八四四，《影印文渊阁四库全书》本。
[⑧] [唐]白居易撰《白氏长庆集》卷四，《影印文渊阁四库全书》本。

明理之至者，则不能作。’论诗者无以易此矣。彼小夫贱隶，妇人女子，真情实意，暗合而偶中，固不待于教。而所谓骚人、墨客、学士、大夫者，疲神思、弊精力，穷壮至老而不能得其妙，正坐是哉。”[①]冯梦龙《叙山歌》也说：“今虽季世，而但有假诗丈，无假山歌，则以山歌不与诗文争名，故不屑假。苟其不屑假，而吾借以存真，不亦可乎？抑今人想见上古之陈于太史者如彼，而近代之留于民间者如此，倘亦论世之林云耳。”[②]此外，明代开放的社会风气也进一步促进了民歌的创作与流传。

从以上所举其他各朝民歌发展情况可以看出，在正统文学占绝对优势地位的时期，民歌要繁荣发展，必须有“外力”的推动，这种外力可以是官方的，也可以是个人的。但宋代却不具备这种外力，或者说，它的作用发挥得并不十分明显与充分。

宋代乐府不存，“采诗”活动比唐代更为衰微。陈旸《乐书》卷一五一：“世衰道微，天子不采诗，太师不明变。言不合雅颂，奏不谐金石。淫辞丽藻之唱，盈于天下，沦肌肤而浃骨髓矣。”[③]程俱《送林德祖致仕东归》：“恨无采诗氏，傥有东归图。”[④]此外，即使有采诗的活动，所采集的作品也不尽为民歌，而是文人所作的反映民生或表达情志的诗歌。陈旸《乐书》卷一六〇：“今也诚设采诗之官，使天下之诗皆得以上闻。如此小人歌之，有以贡其俗；君子赋之，有以达其志。施之于治，足以美教化；被之弦歌足以移风俗。然则采诗之官其可忽哉！”[⑤]梅尧臣《许发运待制见过夜话》：“书之俟采诗，咨访不可缓。”[⑥]此外，在宋代文人诗中，凡提及“歌谣”者，除文人自作的以外，多含歌功颂德之意。如宋太宗《缘识》其二八：“五谷丰登顺四时，亿兆歌谣绝愁叹。”[⑦]魏野《送薛端公赴右蜀均输兼呈司理刘大着二首》其一：“诸侯迎送威风下，赤子歌谣喜气间。”[⑧]郭祥正《次韵元舆临汀书事三首》其一：“如今太守真黄霸，里巷歌谣善治声。”[⑨]邹浩《喜雨》：“气象还丰岁，歌谣动乐川。”[⑩]李处权《次韵端礼谢郭宰载酒相访之什》：“贤哉令尹出名胄，百里歌谣不容口。”[11]王禹偁《和杨遂贺雨》：“若有民谣起，当歌帝泽春。”[12]这恰恰印证了白居易所谓“郊庙歌登赞君美，乐府艳调悦君意。若求讽谕规刺言，万句千章无一字”的说法。宋代多数文人将“歌谣”局限于“赞君美”、“悦君意”的用途上，必然会对歌谣的采集工作造成不良影响。

---

① [明]李东阳著，李庆立校释《怀麓堂诗话校释》，北京：人民文学出版社，2009，第132页。
② [明]冯梦龙编辑《山歌》，南京：江苏古籍出版社，2000。
③ [宋]陈旸撰《乐书》卷一五一，《影印文渊阁四库全书》本。
④ 《全宋诗》，第25册，第16326页。
⑤ [宋]陈旸撰《乐书》卷一六〇，《影印文渊阁四库全书》本。
⑥ 《全宋诗》，第5册，第3092页。
⑦ 《全宋诗》，第1册，第437页。
⑧ 《全宋诗》，第2册，第917页。
⑨ 《全宋诗》，第13册，第8943页。
⑩ 《全宋诗》，第21册，第14022页。
11 《全宋诗》，第32册，第20397页。
12 《全宋诗》，第2册，第681页。

就审美风尚而言，宋代官方极力推崇雅乐，排斥“新声”。周敦颐就曾对雅乐大力提倡，《通书·乐上》说：“古者圣王制礼法，修教化，三纲正，九畴叙，百姓大和，万物咸若，乃作乐，以宣八风之气，以平天下之情。故乐声淡而不伤，和而不淫，入其耳，感其心，莫不淡且和焉。淡则欲心平，和则躁心释。优柔平中，德之盛也；天下化中，治之至也。是谓道配天地，古之极也。后世礼法不修，政刑苛紊，纵欲败度，下民困苦。谓古乐不足听也，代变新声，妖淫愁怨，导欲增悲，不能自止，故有贼君弃父，轻生败伦，不可禁者矣。”[①]《通书·乐下》也说：“乐声淡则听心平，乐辞善则歌者慕，故风移而俗易矣。妖声艳辞之化也，亦然。”[②]都在对“新声”进行批判的同时，强调了“雅乐”平心静气、移风易俗的功能。宋代统治者为了巩固自己的统治地位，格外强调汉族音乐文化的正统地位，因此雅乐复古倾向十分强烈。雅乐不仅在宫廷内流传，还被统治者有意识地传播到了市井之中。“二十一日，御丹凤楼观酺，召侍臣赐饮。自楼前至朱雀门张乐，作山车、旱船，往来御道。又集开封府诸县及军乐入列于御街，音乐杂发，观者溢道，纵士庶游观。”“上元前后各一日，城中张灯，大内正门结彩为山楼，影灯起路台，教坊陈百戏。天子先幸寺观行香，遂御楼，或御东华门及东西角楼饮从臣，四夷蕃客各依本国歌舞列于楼下。东华门左右掖门、东西角楼、城门大道、大宫观寺院悉起山棚，张乐陈灯，皇城雉堞亦遍设之。其夕开旧城门达旦，纵士民观。后增至十七八夜。”[③]

此外，就音乐艺术的自身发展来看，宋代市民音乐十分发达，如说唱、戏曲等；仅说唱就有鼓子词、唱赚、诸宫调、陶真、涯词、货郎儿诸种。因此，不管是用来娱乐还是宣泄，宋代民歌的作用都只是“之一”，而不是“唯一”。声乐艺术种类的多样化也对民歌的创作和传播有所冲击。

李东阳《怀麓堂诗话》云：“文章固关气运，亦系于习尚。周、召二南，王、豳、曹、卫诸风，商、周、鲁三颂，皆北方之诗。汉魏西晋亦然。唐之盛时，称作家在选列者，大抵多秦、晋之人也。盖周以诗教民，而唐以诗取士，畿甸之地，王化所先，文轨车书所聚，虽欲其不能，不可得也。荆楚之音，圣人不录，实以要荒之故。六朝所制，则出于偏安僭据之域，君子固有讥焉，然则东南之以文著者，亦鲜矣。本朝定都北方，乃为一统之盛，历百有余年之久，然文章多出东南，能诗之士，莫吴越若者。而西北顾鲜其人，何哉？无亦科目不以取，郡县不以荐之故欤？”[④]这一观点用来解释民歌在不同时代、不同地域的发展情况时也同样适用：社会习尚不仅影响文人诗作的流传，也影响民歌的发展。由于宋代社会基本上不具备民间歌谣繁荣发展、广泛传播的土壤，因此，相对于其他朝代来说，这一时期的民间歌谣是比较贫弱的。

[①] [宋]周敦颐撰，徐洪兴导读《周子通书》，上海：上海古籍出版社，2000，第37页。
[②] [宋]同上，第38页。
[③] [元]脱脱等撰《宋史》卷一一三，《影印文渊阁四库全书》本。
[④] [明]李东阳著，李庆立校释《怀麓堂诗话校释》，北京：人民文学出版社，2009，第116－117页。

二、宋辽金民歌的时代分布

宋辽金民歌在不同时期的分布量是有所不同的，虽然总体而言几乎各个时期都有作品存在，但也有一些时期没有民歌流传，如宋代的乾德、雍熙、端拱、淳化、至和、治平、建中靖国等等。此外，还有一些作品不能判断其流传的确切时间，我们只能以其中人物活动及事件发生的大致时间为标准，或以原始文献的成书时间为标准进行排列，所以这一部分作品不在统计之列。从《辑录》中可以看出，宋代民歌作品主要集中在宣和、靖康、绍兴、淳熙年间，兹列举如下：

宣和：《民间为章惇蔡京蔡卞谣》、《宣和五年都门唱*》、《时人为朱勔家奴语》、《小民为蔡京谣》、《王黼当国时人语》、《民为刘輪歌*》、《淮甸人为李大有歌》；

靖康：《靖康元年谚*》、《靖康初民间为言路谣》、《不籍军人*》、《金人既退后时人语》、《八不管》、《"草祭"之谣》、《时人为范致虚谣》、《宋靖康末市井谣》；

绍兴：《龙游士人谣谶》、《复湖谣》、《百姓为县令县尉歌*》、《无锡父老为钱申仲歌*》、《绍兴三年平江童谣*》、《民为王回歌*》、《绍兴初行都童谣》、《蜀人为张浚谚*》、《蓬州人为吕锡山王大辩歌》、《行在军中谣》、《时人为洪迈语》、《民为李弁谣*》、《州人贺废屋重修之歌*》、《民为王信歌》、《曾公樟歌*》、《建昌童谣》、《琼州人为李谔吴群歌*》；

淳熙：《南恩民歌徐应龙*》、《蜀人讽胡元质*》、《百姓为程叔达歌*》、《平江谶记》、《宋淳熙中梁宋间童谣》、《淳熙中邑人为张拱辰歌*》、《淮西汪秀才歌》、《淳熙十四年歌》。

可以看到，相对于其他时期而言，靖康年间的民歌还是比较多的。靖康年间正月，徽宗南逃，金攻开封，议割太原中山河间三镇、索金 500 万、银 5000 万、缎 100 万，宰相亲王为质；九月太原破，十一月金兵破开封。这一系列事变对百姓生活无疑造成了很大的影响，以上所举靖康年间的民歌中，大部分也都是针对这些事变的。不独下层百姓，很多文人也针对靖康之变写下了不少诗歌作品，如李正民《大宋中兴雅》："靖康之元，逼我京师。金汤弛备，兵缠紫微。"[①]李纲《渊圣皇帝赐宝剑生铁花感而赋诗》："靖康虏骑窥帝闉，中原惨淡生烟尘。"[②]《哭吴丞相元中二首》其二："宣和之季靖康初，同力同心卫帝居。扶毂共升新日月，谪官难守旧田庐。"[③]郭印《送雷公达观赴召》："我观靖康初，尘氛蒙帝阙。君臣失上着，社稷几危绝。"[④]辽金两朝民歌作品数量较少，但值得注意的是，凡有作品存在，大多也与战事有关，如《辽天祚时国人谚》、《金兵题壁上*》、《宣和初金民唱臻蓬蓬歌》、《妻寄夫诗》、《金大定间谣》、《贞

[①] 《全宋诗》，第 27 册，第 17504 页。
[②] 《全宋诗》，第 27 册，第 17698 页。
[③] 《全宋诗》，第 27 册，第 17819 页。
[④] 《全宋诗》，第 29 册，第 18624 页。

祐元年卫州童谣》、《兴定中童谣》等。可以看到，一些重大的历史事件对文学作品的数量和内容所产生的影响是不容忽视的。

然而，在上述时期，靖康年间的民歌数量却不是最多的。这是因为，相对于文人诗，重大的社会事变对民歌的作用并没有那么明显与直接。文人总是有更强烈的危机意识，也更容易“先天下之忧而忧”；而下层百姓却很少能够着眼全局，其注意力多集中在与自身利益息息相关的人物与事件上。且不说宋辽金民歌的主要内容为对官吏的赞美与讽刺（尤其是绍兴年间存在大量赞美官吏的作品），即使是靖康年间，其中的作品也不都是围绕社会的“主要矛盾”的：《靖康元年谚*》关注的是粮食问题，《“草祭”之谣》是对蔡京的诅咒。而在辽金歌谣中，即使是由战争催生出的作品，其内容也多集中在对自身的影响上，如《武定军百姓为杨佶歌》是对将领的赞美之歌，《妻寄夫诗》是在讨论再嫁与再娶的问题，《兴定中童谣》是因“少年人”的青春被“耽误”而产生的叹惋。都没有（也不可能）着眼于“中原”、“日月”、“社稷”来看待靖康之变带来的影响。

与靖康之变有关的民歌作品尚且如此，更不用说其他时期了。史家或诗人格外重视的社会事件，在下层百姓那里可能无法引起共鸣；而文人所谓的动荡年月，在民歌中也不尽然是哀鸿遍野。因此，仅仅通过民歌作品的数量分布来探寻民歌与时代背景的关系是比较武断的，充其量也只能对二者关系作出十分粗略的描述；必须逐一分析作品所反映的内容，才能够对下层百姓的生活状况、心理特征有所了解。

第二章　内容研究

这一章中，我们主要讨论宋辽金民歌的内容。

关于歌谣的分类，朱自清先生曾在《中国歌谣》中列举了各家十五种分类标准："音乐"、"实质"、"形式"、"风格"、"作法"、"母题"、"语言"、"韵脚"、"歌者"、"地域"、"时代"、"职业"、"民族"、"人数"、"效用"等等。[①]各家都有其合理与值得借鉴之处，惟有"实质"一类没有详细定位。对比其余十四类，我们认为所谓"实质"也就是歌谣的题材内容，是由歌谣作品所反映出的自然与社会的总和。

相比之下，对题材（"实质"）的分类的适用范围更广，只要歌谣有目有辞即可操作，因此，学界大部分民歌研究都采用了这一分类法（如吴超《中国民歌》、谢贵安《中国谣谚文化研究》等等）。而其他的分类方法则或多或少需要满足某种条件：如所谓"音乐"分类法必须有音乐的存在，"母题"分类法多应用于多次出现的事件等等。不过，由于宋辽金民歌分布范围较广，因此在对作品内容进行全面了解后，我们也应当将"地域"、"民族"等要素纳入考察范围，这将在第四、五章中有所体现。

虽然在《宋辽金歌谣辑录》中，我们已经对歌谣的内容进行了分类，但所谓仁者见仁，智者见智，对于文学作品内容的研究本来就可以而且应该从不同的角度进行考量。在本文中，我们对宋辽金民歌内容的研究将分为以下几节进行：第一节为"美刺之歌"，主要论述下层百姓对人与事的情感。第二节为"地理风物谣"，主要关注当地人们对景与物的态度。第三节为"谶谣"，主要考察神秘现象在古代社会的作用。

以上各类虽然不能包含宋辽金歌谣的全部内容，但这些内容却是宋辽金歌谣中比较重要的一部分。对题材内容的研究，能够使我们全面了解宋辽金时期人们最为关注的社会现实，也能够帮助我们进一步把握百姓心态。

第一节　美刺之歌

一、"美刺"：从"政教"到"性情"

"美刺"是对《诗经》社会功用的概括，《毛诗序》论述《诗经》中的《颂》诗时所说"美盛德之形容，以其成功告于神明者也"[②]；论述《国风》时所说"下以风刺上"[③]。所以，"《诗

[①] 请参阅朱自清著《中国歌谣》，北京：作家出版社，1957，第130－133页，"作法"中的四类主要针对《诗经》而言。
[②] [清]姚际恒撰《诗经通论》卷一六颂，《续修四库全书》本，上海：上海古籍出版社，2002。
[③] [宋]林岊撰《毛诗讲义》卷一一，《影印文渊阁四库全书》本。

序》对后世最大的影响，在于它对诗的政治性解读，并由此而建立的以‘美刺’为核心的评价体系。”[1]正如《国朝宫史》卷二七所说：“观其美刺，而善恶之鉴昭矣；观其正变，而隆替之治判矣。”[2]

以“美刺”论诗在汉代最为普遍，这一学说“成为汉代诗学思想体系最显著的特征，奠定了中国传统诗歌理论批评的政教纲领。”[3]后世关于“美刺”的解读更为详尽，蔡卞《毛诗名物解》卷一七《美刺总解》说：“美与嘉者至善之谓。美，至美之谓；嘉，美不足以尽其善而后有嘉。召伯之甘，棠武公之缁衣，善之至也；成王假乐，美之至也。闵之与刺者，有所不忍谓之闵，欲其知之谓之刺。盖闵之者，惜其如此而后形之于恻隐之心；而刺之者，讥其如此，如针之刺物，欲其知也。溱洧刺乱，而为乱者作也；出其东门，闵遭乱者作也。虽知刺，尚喜其知；而闵则惜其去也而不可复。”[4]从中可以看出，无论“美”、“刺”，诗歌的创作者或采集者都有明显的意图——“欲其知也”。不过，这一意图只有在“采诗”活动存在的条件下才有可能实现。而在乐府不存，官方采诗活动基本终止的情况下，宋辽金民歌所表达的赞美和怨刺之情都不可能及时为上层统治者知晓。

朱熹则推翻了《毛诗序》过于绝对化的“美刺”之说，《朱子语类》卷八〇曰：“诗小序全不可信，如何定知是美刺那人？诗人亦有意思偶然而作者。又其序与诗全不相合，诗词理甚顺，平易易看，不如序所云。”“诗序多是后人妄意推想诗人之美刺，非古人之所作也。古人之诗虽存，而意不可得。序诗者妄诞其说，但疑见其人如此，便以为是诗之美刺者，必若人也。”[5]同时，也更重视诗人的“性情”，元代刘瑾《诗传通释》卷首说：“朱子曰：‘……然诗本于人之情性，有美刺风喻之旨。其言近而易晓，而从容咏叹之间，所以渐渍感动于人者’”[6]。黄裳《杂说》也发现了“情”之于“美刺”有更为直接的关系：“政有得失，则于物有善恶；物有善恶，则于情有喜怒；情有喜怒，则于声有美刺。”[7]此后的论诗者也都开始注意“美刺”与“性情”的关联，如清代张英《书经衷论》卷一：“六经皆治世之书，独诗以吟咏性情，美刺贞慝”[8]；清代朱鹤龄《诗经通义》卷四：“夫人有性情则不能无好恶，有好恶则不能无美刺，有美刺则其辞不得不深切”[9]。这些对于“美刺”的解读就逐渐偏离了《毛诗序》过于绝对与武断的“教化”论，而带入了“性情”的因素，显然是更符合诗歌创作规律的观点。同时，由所谓“教化”而偏向“性情”，也更符合宋辽金时期民间歌谣的创作动机。

---

[1] 刘毓庆、郭万金《<诗小序>与诗歌“美刺”评价体系的确立》，《太原师范学院学报（社会科学版）》，第6期。
[2] [清]鄂尔泰编纂《国朝宫史》卷二七，《影印文渊阁四库全书》本。
[3] 张毅《说“美刺”——兼论齐、鲁、韩、毛四家诗之异同》，《南开大学（哲学社会科学版）》，2002年第6期。
[4] [宋]蔡卞撰《毛诗名物解》卷一七，《影印文渊阁四库全书》本。
[5] [宋]黎靖德编《朱子语类》，《影印文渊阁四库全书》本。
[6] [元]刘瑾撰《诗传通释》卷首，《影印文渊阁四库全书》本。
[7] [宋]黄裳撰《演山集》卷五二，《影印文渊阁四库全书》本。
[8] [清]张英撰《书经衷论》卷一，《影印文渊阁四库全书》本。
[9] [清]朱鹤龄撰《诗经通义》卷四，《影印文渊阁四库全书》本。

因此，我们不妨借用上述“性情”化的美刺说，将宋辽金民歌中的“美刺之歌”定义为下层百姓表达赞美与怨刺之情的歌谣，是脱离了“下情上达”目的以及政治教化功用的单纯的抒情之作。

二、赞美之歌的内容

“歌”之一字，本身就有“赞美”、“歌颂”的含义，如《荀子·儒效》：“故近者歌讴而乐之，远者竟竭蹶而趋之。”[①]扬雄《赵充国颂》：“诗人歌功”[②]。凡真善美之事，都能够使人产生喜悦与崇尚之情，进而以歌谣的形式表达出来。宋辽金时期的赞美之歌主要有：

1、对军功的赞美。这类作品主要发生在战争时期，且数量较少。如《开宝初定州军中谣》、《边上谣》、《京师谣》。我们从这类歌谣的数量中，也可窥见宋朝“积弱”的社会问题。

2、对统治者的赞美。以赞美对象而论，又可分为以下两类：

（1）地方官员。由于地方官与百姓关系最为密切，因此也更容易因为德政而受到百姓的爱戴进而作歌。主要作品有《百姓为吕公歌*》、《熙宁间民歌五岳庙*》、《百姓为口桓歌*》、《袁州民歌王文德》、《余干民歌吴在木》、《广州为邵晔陈世卿歌》、《天圣中人为谢泌王臻章频郑载歌》、《益州人为王曙谣》、《蓬州父老为吴几复歌》、《京师为包拯宋祁谚》、《京师为包拯语》、《民为刘居正黄照谣*》、《挂冠三李歌》、《苏州民为王觌歌》、《光化谷城人为叶康直丰稷歌》、《蓬州人为吕锡山王大辩歌》、《复州人诵王琪万俟语》、《祁门民歌陈季立》、《令自为令*》、《民为刘韐歌*》、《淮甸人为李大有歌》、《民为李发歌*》、《镇江民为蔡洸歌》、《广东民为李纶歌》、《舒州石塘民为周必正歌》、《辛渠歌*》、《南恩民为陈丰歌》、《果州民为张义实杨泰之歌》、《乡民赞太守谣*》、《民为王旭谣*》、《临安民谣》、《时人为忠义潭语》、《安吉民谣》、《武定军百姓为杨信歌》、《平阳百姓为张浩杨伯雄语》、《州人歌范致虚*》、《山东百姓歌廉公谔*》、《百姓为县令县尉歌*》、《无锡父老为钱申仲歌*》、《民为王回歌*》、《民为李弁谣*》、《州人贺废屋重修之歌*》、《民为王信歌*》、《琼州人为李谔吴群歌*》、《民为季光弼谣*》、《绩溪邑人为苏辙叶楠歌》、《南恩民歌徐应龙*》、《百姓为程叔达歌*》、《淳熙中邑人为张拱辰歌*》、《百姓为陈炳歌*》、《百姓歌放生池亭*》、《百姓歌蒲叔献*》、《百姓歌王伯大*》、《百姓为童居易谣*》、《百姓为吴机歌*》、《民为江燧歌*》、《百姓歌章元振*》、《百姓为郑尚德谣*》、《州人歌吴公*》、《百姓歌黄偯孙*》、《长沙民为彭道耕谣*》、《景定间黄岩民歌王华甫*》、《长沙百姓歌赵粤*》、《百姓为李侯歌*》、《南宋民为刘倬歌*》、《百姓为苏洸歌*》、《民为卢珊歌*》、《民为胡光歌*》、《百姓歌支移仓*》等等，从以上作品可以看出，这类作品在赞美之歌中所占比例是最大的。

（2）最高统治者。这类歌谣的发生背景一般是最高统治者出巡之时，由于这种机会并不多

① [周]荀况撰《荀子》卷四，《影印文渊阁四库全书》本。
② [汉]扬雄撰《扬子云集》卷五，《影印文渊阁四库全书》本。

见，所以数量也不如对地方官的赞美之歌那么多。主要作品有《百姓歌太子*》、《竹西寺百姓歌天子*》、《辽土河童谣》。

3、对厚德美行的赞美。这类人不属于在朝的文官武将，他们或是当地的望族，或是乡里的先生，但也能够竭尽所能为百姓排忧解难，因此同样受到百姓的爱戴与赞美。主要作品有《陕西人为曲端吴玠语》、《罗源民谣》、《漳州民颂三颜谣》、《曾公樟歌*》、《人为张冯二公谣*》等。

4、对奇人异士的赞美。如《时人为文水家语*》是对文水优良家风的赞美；《时人为眉山苏氏谣》、《时人为罗索语*》和《金末人为郑子聃语*》分别是对歌谣中人物才华的赞美；《京师为邓知刚谚*》是对邓知刚狂放性格的戏谑式赞美；《道州人为蔡元定弟子语》是对蔡元定不计前嫌及其弟子知错能改的赞美。较之前三类而言，这一类似乎更值得引起关注——这是对与切身利益无关的人发出的赞美，它逐渐脱离了"功利"境界，而步入了"审美"境界。而《时人为盛度丁谓梅询窦元宾语》将四人特征进行概括式对比，其中并没有明显的褒贬，则更近似于人物品评了。

从宋辽金时期的赞美之歌中可以看出，下层百姓更容易对愿望的满足或困难的排解表达喜悦与赞美之情；但其中也有一些与自身利益无关的人与事，能够引起百姓的关注，表明了这一时期下层百姓的宽容心态及比较宽广的视野。

三、怨刺之歌的内容

既然存在对真善美的喜悦与赞美，就一定存在着对假恶丑的憎恶与抨击。宋辽金时期民歌中，表达怨刺之情的作品主要有以下几类。

1、对某种社会现象的批判。如《开宝中南昌市老翁老媪歌》是对纷扰世俗的批判，《纸钱谣》是对物价上涨的批判，《宋熙宁及明初民谣》、《以蜥蜴求雨*》是对祈雨活动伤民的批判，《京师语》、《临安语》、《建炎后语》、《十七字谣》是对官制的批判，《湖秀民讽履亩之政*》是对伤民政策的批判，《崇宁间谚》是对冗费以兴学校的批判，《靖康初民间为言路谣》是对朝廷虚伪的"广开言路"之举的批判，《南人谣*》是对"丁钱"制度的批判，《时人为咸淳省试试题语》是对考试政策的批判，《金兵题壁上*》、《兴定中童谣》是对战争的批判，《不籍军人*》、《金人既退后时人语》、《八不管》、《南渡后汴都谣语》既批判了战后宋廷的态度，也表达了希望统治者有所作为的愿望。

2、对统治者等人的劝诫、讽刺、怨恨与诅咒。由于是针对具体人物，这类歌谣的指向一般比较明晰；同时，与赞美之歌一样，以官员为对象的怨刺之歌数量也相对较多。主要作品有：《长安人为杨谭林特歌》、《"十不如"之谣》、《民间为章惇蔡京蔡卞谣》、《伶人语》、《时人为李稷李察语》、《时人为童贯蔡京谣》、《时为李宗伯歌》、《秦人为韩缜语》、《襄阳人为田衍魏泰李宁谣》、《时人为朱勔家奴语》、《小民为蔡京谣》、《王黼当国时人语》、《京师为童贯蔡京高俅何

执中谣》、《时人讽何执中谣*》、《蜀人为张浚谚*》、《郑广文武诗》、《行在军中谣》、《时人为洪迈语》、《蜀人讽胡元质*》、《淮西汪秀才歌》、《韩侂胄闻牧童歌》、《都下为韩侂胄语》、《百姓讽韩侂胄谣*》、《开禧中民谣》、《唐天宝宋嘉定两朝谣》、《民间为薛极胡榘谣》、《民为王君贶谣*》、《民间为真德秀语》、《贾似道当国时临安谣》、《时人为贾似道语》、《咸淳末民谣》、《军民为张栻谣》、《幼主即位时京师为三元语》、《临安十七字诗》、《复湖谣》、《百姓讽官吏之谣*》、《辽天祚时国人谚》、《北人为魏王谚》、《明昌四年京师谣言》、《时人为赵秉文语》、《河内正平县民为王竞韩希甫张元谚》。此外，《乡人为刘家歌*》是对东海望族奢华生活的讽刺；《人为蜀僧语》是对蜀僧的讽刺，反映了佛教对百姓造成的影响。

3、对生存状态的哀叹。如《周邦彦述汴都童子歌》、《苏州民为大水谣*》、《靖康元年谚*》、《妻寄夫诗》。与前两种歌谣所关注对象多为“外向”有所不同的是，这一类歌谣多为“内向”，也就是说，这些歌谣更多关注自身，作品中开始具备了对“自我”境遇与感受的关注。

四、“寄于文辞之外”：美刺之歌的情感表现方式

值得注意的是，除了少数直抒胸臆的作品外，大多数歌谣中并没有明确的与情绪、情感相关的字眼，而仅仅是叙述事件，但我们仍可以从歌谣对相关事件的叙述中发现隐藏其中的情绪情感，比如《京师为邓知刚谚*》出自张知甫《张氏可书》：“邓知刚任待制守军器监。形貌魁伟，每以横金炫众，未尝衣衫。京师谚曰：‘不着凉衫，好个金棱快活三。’盖一时目肥人为快活三也。”从“好个”之语，以及原始文献的补充说明中，我们可以读出其中戏谑的意味。正如明代朱朝瑛《读诗略记》卷首《论小序》：“故诗人美刺之意，有见于文辞之中者，亦有寄于文辞之外者”[①]。卷一在品读《凯风》时也说：“诗之美刺犹春秋之褒贬也。春秋之法有明加褒贬者，有直书其事而褒贬自见者。惟诗亦然：有明示美刺者，有直述其语而美刺自见者”[②]。这种“见于文辞之外”与“自见”的现象在宋辽金民歌中也有所体现，而在怨刺之歌中表现得尤为明显。大致可以分为以下两种情况：

1、在对人物、事件的评价与态度中见出怨刺之情。如《襄阳人为田衍魏泰李豸谣》中的“襄阳二害”；《时人为朱勔家奴语》中的“赵家世界朱家坏”；《京师为童贯蔡京高俅何执中谣》中的“杀”与“吃”；《行在军中谣》中的“二圣犹自救不得，行在盖起太平楼”等等。

2、通过相关历史事件及其不良影响推知怨刺之情。如《蜀人讽胡元质*》，诗题为我们自己所加，但仅从内容中却看不出所谓“讽刺”之意，唯有详细了解这一段历史事件方可得知。同属此类的还有《纸钱谣》、《王黼当国时人语》、《都下为韩侂胄语》、《唐天宝宋嘉定两朝谣》、《十七字谣》、《军民为张栻谣》等等。

[①] [明]朱朝瑛撰《读诗略记》卷首，《影印文渊阁四库全书》本。
[②] [明]朱朝瑛撰《读诗略记》卷一，《影印文渊阁四库全书》本。

总之，宋辽金民歌中的“美刺之歌”的表现手法大都为叙述与议论。然而正是这种以“叙”和“议”代替抒情的表达方式，使得宋辽金民歌具有了一种冷静而内敛的情感特质。

第二节　地理风物谣

一、地理风物谣的内容

宋辽金歌谣中，有一类反映地理风物的歌谣，这又分两类，一是反映地理状况的作品，主要有《人为岭南八州言》、《人为纥真山神泉歌》、《地方诗五则*》、《时人为日山月山语》。二是反映某地特产的歌谣，如《大同蔚州宣府朔州语》、《采萍歌*》。下面，我们将分别对此进行详细说明。

1、地理谣。

《人为岭南八州言》可以看作是岭南地区生存条件的概括。在这首歌谣提到的八个地区（春、循、梅、新、高、窦、雷、化）中，循、梅、新属广南东路，高、雷、化属广南西路。据王存《元丰九域志》卷一〇载：“窦州太平兴国四年废”，“春州熙宁六年废”[①]，可知此歌最晚应出于太平兴国四年以前。

宋人在提及岭南各州时，皆以“瘴”称之。所谓“瘴”，《岭外代答・瘴》曰：“南方凡病皆谓之瘴，其实似中州伤寒。盖天气郁蒸，阳多宣泄，冬不闭藏，草木水泉，皆禀恶气。人生其间，日受其毒，元气不固，发为瘴疾。”[②]《九朝编年备要》卷三说：“春州……瘴气甚毒，至者必死。”[③]刘敞《上仁宗乞阔略唐介之罪》：“春州险远，障疠之地”。[④]王灼《送祖月上人》：“此行初为梅州老，过岭障烟恐难狎。”[⑤]胡寅《赠朱推》：“新州州土烝岚瘴，从来只是居流放。”[⑥]厉德斯《送曹泳》：“八千里路新州瘴，归骨中原是几时。”[⑦]《方舆胜览》卷四二说高州“多燠少寒，号为瘴乡。”[⑧]除此之外，这些地区的气候、地貌以及风俗都各有不宜居住之处。如《方舆胜览》卷四二说雷州“气候倍热”[⑨]；李纲《次雷州》：“华夷图上看雷州，万里孤城据海陬。萍迹飘流遽如许，骚辞拟赋畔牢愁。沧溟浩荡烟云晓，鼓角凄悲风露秋。莫笑炎荒地遐僻，万安

[①] [宋]王存撰《元丰九域志》卷一〇，《影印文渊阁四库全书》本。
[②] [宋]周去非著，屠友祥校注《岭外代答》，上海：上海远东出版社，1996，第83页。
[③] [宋]陈均撰《九朝编年备要》，《影印文渊阁四库全书》本。
[④] [宋]赵汝愚编《宋名臣奏议》卷五一，《影印文渊阁四库全书》本。
[⑤] 《全宋诗》，第37册，第23313页。
[⑥] 《全宋诗》，第33册，第20951页。
[⑦] 《全宋诗》，第36册，第22572页。
[⑧] [宋]祝穆撰、祝洙增订，施金和点校《方舆胜览》，北京：中华书局，2003，第751—752页。
[⑨] 同上，第760页。

更在海南头。”[①]韩元吉《圣政更新诏书正告讦之罪因得小诗十首》其九：“荆棘谁令满路栽，雷州司户却生回。”[②]《太平寰宇记》卷一六〇说梅州有“恶水”：“即州前大江，东流至潮州出海。其水险恶，多损舟船，水中鳄鱼遇江水泛涨之时，随水至州前。《岭表异录》云能食鹿者，即此也。”[③]卷一六一又说高州：“其俗……无故带刀持矛执剑”[④]。正是由于这些不利因素，才使得人们“说着也怕”，认为到此居住乃是“与死为邻”。

《地方诗五则*》是描述宋朝北方一些的地区地理概况与风土人情的歌谣。出自庄绰《鸡肋编》卷上：“郑州去京师两程，当川陕驿路，有纪事诗十余韵。其切当者：‘南北更无三座寺，东西只有一条街。四时八节无筵席，半夜三更有界牌。’延州亦有诗云：‘沙堆套里三条路，石炭烟中两座城。’又云：‘土洞里头行十日，山棚上面住三年。’谓中倚高山，自过蒲中，行土谷中十程始到也。宁州亦云：‘鸡足斜分三道水，蛇腰慢转一条街。’盖州倚山而立，通衢宛转其上也。三水会于城下，故驿名三河。谓九陵、三桥、马岭，皆合流于泾。九陵河在东南，出庆州华池县千子山，川中九堆如陵，故名。三桥河在城西北，自襄乐界来，不知其源。马岭河在城西，自庆州乐蟠县界天固府下流至县。《水经注》云：洛水，一名马岭川。俗谓宁州有三不可：斩、蹴踘、晒豆。言地峻不可住也。河南亦有诗云：‘宪州浑如枉死市，岢岚仿佛似杨间。’邠州有十拗，谓雪下炭贱，雨下水贵，出北门游西湖等。”[⑤]

《时人为日山月山语》是广西歌谣，出自王象之《舆地纪胜》卷一二二：“去城西十五里，在江之南西偏，谓之月山。《风土记》云：‘东有日山西有月，年年征战无休歇。’谓此也。继之曰：‘赖得西水向东流，世代永无忧。’谓征战虽时有，而无忧虑也。”[⑥]《方舆胜览》卷四一“庆远府”也说日山“在城东九里”，月山“在城西十五里。”[⑦]这首歌谣的首句最主要的作用在于“起兴”，因为其中日山、月山与战争的关系并不十分明显。不过，由于它尚有一定程度的关于地理情况的记录，因此我们仍将其视作地理谣。此外，《人为纥真山神泉歌》介绍了纥真山头的“神泉”中“绝骨冷”的井水，同样也是对地理景观的描述。

2、风物特产谣。

《大同蔚州宣府朔州语》交待了诗题中所述四处的最负盛名之物，《采萍歌*》介绍了“水萍”的生长环境、采摘时间及功效。这些歌谣能够帮助我们了解宋朝各地的土特产，同时也具有一定的趣味性。

---

① 《全宋诗》，第 27 册，第 17734 页。
② 《全宋诗》，第 38 册，第 23687 页。
③ [宋]乐史撰，王文楚等点校《太平寰宇记》，北京：中华书局，2007，第 3073 页。
④ 同上，第 3088 页。
⑤ [宋]庄绰撰，萧鲁阳点校《鸡肋编》，北京：中华书局，1983，第 17 页。
⑥ [宋]王象之撰《舆地纪胜》，扬州：江苏广陵古籍刻印社，1991，第 926 页。
⑦ [宋]祝穆撰、祝洙增订，施金和点校《方舆胜览》，北京：中华书局，2003，第 743 页。

二、地理风物谣的特点

在这些以反映地理风貌和地方物产为主要内容的歌谣中，我们首先从中了解到的就是该地的自然环境和物质资源状况。例如，从《人为岭南八州言》中，我们了解到岭南八州的恶劣气候，从《地方诗五则*》中，我们了解到宋代北方地区的山地概貌，从《时人为日山月山语》中，我们了解到日山、月山的大致位置，从《人为纥真山神泉歌》中得知神泉寒冷的温度，从《采萍歌*》中，我们认识到不同地区的植物特性。这些歌谣大都有"证史"之用，也可以作为史地资料的补充。因此，地理谣风物谣的第一个特点就是它的认知性。

此外，这一类型的歌谣还具有实践指导性。比如《人为岭南八州言》能够引起外来人的注意，提示人们作好充分的准备；《采萍歌*》以歌谣的形式指导人们这种植物应当如何食用，既便于知识传诵与记忆，又具有较强的可操作性。

具有认知价值的不独地理谣，我们在《辑录》中收集的大量民谚俗语同样是下层百姓在农业生产和日常生活中所积累的智慧结晶，我们从中也能够获得不少启发，有不少谚语、俗语到直至当代都依然流传。不过，正如我们在"引言"中所提及的，歌谣和谚语、俗语最大的区别就是情感的有无。所以，地理谣虽以介绍地理概况为主要内容，其最本质属性仍然是歌谣，是文学作品，它不但有"认知"成分，也有"情感"因子。

《诗经·陈风·墓门》曰："夫也不良，歌以讯之。"[①]《诗经·小雅·四月》道："君子作歌，维以告哀。"[②]自《诗经》始，无论是民歌还是文人诗，"情"都是生成文学作品的最重要因素。在文人诗中，涉及景物、地貌等自然风光最多的就是山水田园诗与咏物诗。但即使是这些诗歌，其中脍炙人口的佳作，也多是以表现情感、心绪为主旨。《诗品序》说："若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒，斯四候之感诸诗者也。"[③]张戒《岁寒堂诗话》："言志乃诗人之本意，咏物特诗人之余事。"[④]都意在强调景物描写中情感的重要作用。

我们通过对地理谣进行解读，发现其中也有情感因素存在。《人为岭南八州言》中"说着也怕"即是比较明显的"情语"。《地方诗五则》中的第一首虽谓"纪事诗"，但从"宪州浑如枉死市"也能够看出人们的恐惧情绪；"南北更无三座寺，东西只有一条街"中的"更无"、"只有"之语，传递出了当地百姓的不满与无奈；而"鸡足斜分三道水，蛇腰慢转一条街"则分明是在以诙谐形象的语言表达苦中作乐之意了；《人为纥真山神泉歌》中的井水因"入地千尺"而"绝骨冷"，颇具夸张的成分。物产谣中的情绪较为隐晦，但也能够与俗语、谚语区分开来：《采萍歌*》中的"我"字暗含了人们对萍的喜爱；《大同蔚州宣府朔州语》言"婆娘"而不言"女"、

---

① 高亨注《诗经今注》，上海：上海古籍出版社，1980，第181页。
② 同上，第313页。
③ [梁]钟嵘著，徐达译注《诗品全译》，贵阳：贵州人民出版社，1990，第12页。
④ [宋]张戒著，陈应鸾笺注《岁寒堂诗话笺注》，成都：四川大学出版社，1990，第33页。

“妇”（参照《辑录》之“民谚俗语”），其中自有一定的情感态度。王夫之说：“情景名为二，而实不可离……巧者则有情中景，景中情。”[①]王国维也在《人间词话》里写道：“昔人论诗，有景语情语之别，不知一切景语皆情语也。”[②]这一论断在民歌中也同样适用。

不过，虽然地理风物谣与山水田园诗、咏物诗一样也有情感因素存在，但其中“情”与“景”的关系仍然有着细微的差别：“中国古代田园诗、山水诗中的景物描写，很大程度上是由生命安顿而带来的欣慰感、幸福感所凝成的意象。”[③]从这句话可以看出，山水田园诗中的“景”是因“情”而出现的，也就是说，在文人诗中，不排除“以情造景”[④]的情况存在。所以，在有些文人诗中，写景是为了抒情。而越是具有普遍性的情感，就越容易产生与之相应的固定的意象群，如以黄昏意象表达思归之情，以柳意象表达惜别之意等等。然而，在地理谣中，这种近乎“格式化”的景情对应模式却是不存在的。地理谣中，情感的发生机制是先有某一特定景观，然后产生与之相应的情感，如果这一景观不存在，那么由这种景观所引起的情感，以及表达这种情感的歌谣也就不存在了。如果说，“以情造景”的文人诗大多是为表现特定情感而有意选取对应景象；那么，地理谣则主要是因景象的不同而产生不同的情感。不过，正是因为这种“一景生一情”的特点，使得民歌中的景与情都更为真实，基本上杜绝了文人诗中可能存在的“造情”、“造景”的现象。

第三节 谶谣

一、“谶谣”概念辨析

关于“谶谣”的概念，前人已有论述。如吴承学先生认为：“（谶谣是）民间流传的以歌谣形式预兆未来社会政治状况的谶言”[⑤]。谢贵安先生也说：“谶谣是把谶的神秘性、预言性与谣的通俗流行性结合起来的一种具有预言性的神秘谣歌，是以通俗形式表达神秘内容并预言未来人事荣辱祸福、政治吉凶成败的一种符号，或假借预言铺陈的政治手段。”[⑥]栾保群先生则认为：“谣言和谶语都是古人对预言的一种称呼。如果是以民间谣、歌、谚的形式出现，则称为‘谣言’，而如果这预言对统治者有利，他们就换个名，或是中性的‘谶’，或是直白的‘符命’；如果是不利于统治者的话，那自然就是叫‘妖言’了。但名称虽然不同，它们的预言性质却没有

[①] [清]王夫之著，舒芜校点《姜斋诗话》卷二，北京：人民文学出版社，2005，第150页。
[②] 王国维著，徐调孚注《人间词话》，北京：人民文学出版社，1960，第225页。
[③] 胡晓明著《万川之月：中国山水诗的心灵境界》，北京：三联书店，1992，第15页。
[④] [明]项元汴撰《蕉窗九录·造景》：“每见画家先用炭画，取可改救。然已先自拘滞，如何笔力有雄壮之气？余不论大小幅，以情造景，顷刻可成。”《丛书集成初编》本，北京：中华书局，1985。本为论画之语，此处借以论诗。
[⑤] 吴承学《论谣谶与诗谶》，《文学评论》，1996年2月。
[⑥] 谢贵安著《中国谶谣文化研究》，海口：海南出版社，1998，第5页。

区别，都是上天意志在人间的预警或预告。”[①]可以看到，虽然以上各家在为谶谣下定义时的角度不同，但都一致认为它是“预言性的歌谣”。

既然谶谣是歌谣的一种，我们在对概念进行辨析时，就只需弄清“谶”的含义。古代典籍中也有不少关于“谶”的记载，《说文解字》曰：“谶，验也。”《文选·思元赋》旧注引《苍颉》：“谶书，河洛书也，谶文曰谶验也。”《释名·释典艺》：“谶，纤也，其义纤微而有效验也。”《后汉书·光武帝纪上》颜师古注：“谶，符命之书，谶，验也，言王者受命之征验也。”可以看到，古人在对“谶”的定义中，都有对“验”的强调。“验”乃“应验”之意，也就是说，古代典籍中对“谶”的判定都是在预言出现后，与事实进行对比再确定的。如《宋史》卷六六：“建隆初，京城唱《五来子》新番之曲。其后下荆州、克湖南、平西蜀、收岭表、复江左，凡五国来朝。乃其谶也。”吴子良《林下偶谈》卷二《沙涨江合出宰相》：“国史章得象传闽中谣云：‘南台江合出宰相’，至得象相时，沙涌可涉台州。旧有谣云：‘下渡沙涨出宰相’，至谢子肃为相，果验。”然而，纵观以上所举各家对“谶谣”所下的定义，却无一例外忽略了这个最关键的信息。“预言”只是一种行为，任何行为的可能性结果都不是单一、确定的，而只有当“预言”成为“事实”之后，才能将其判定为“谶”。因此，所谓“谶”，“即是指某些应验的预言。”[②]

一些对谶谣的研究，就是因为忽略了“应验”这一最重要的判别标准，将一些不属于谶谣的作品也纳入考察范围。例如，陈凌《浅析宋代谶谣中的社会历史》将《贾似道当国时临安谣》视为谶谣，而从歌谣内容及原始出处的说明来看，这只是一首反映民意的怨刺之歌。此外，谢贵安《中国谶谣文化研究》将《南京石上语》、《南渡后汴都谣语》都视作谶谣。然而，从赵令畤《侯鲭录》卷六“不知是何等语也”[③]以及周煇《清波杂志》卷一二“于此益可见遗民思汉之心”[④]的评价之语来看，其中根本没有预言任何事情的发生，也根本谈不上有“应验”的情况出现。所以，这些作品都不能视为谶谣。

二、谶谣的内容

宋辽金时期的谶谣，以其内容为准，可以分为以下几类：

1、政权谶。即与政权更迭有关的谶谣。如《建隆中京师歌》、《曹门谣*》、《淳熙十四年歌》、《绍定都城歌》、《五更头谣》、《咸淳间语》、《天祚时狂人歌》、《投坑伎歌曲*》等等。

2、战争谶。即预言战事成败的谶谣。如《宋开宝初广南谣》、《皇祐中谣》、《绍兴三年平江童谣*》、《宣和五年都门唱*》、《江南谣》、《宣和初金民唱臻蓬蓬歌》、《太和末年谣》、《贞祐元年卫州童谣》、《金大定间谣》、《金末庚午岁童谣》等等。

[①] 栾保群著《历史上的谣与谶·前言》，北京：中国档案出版社，2006。
[②] 丁鼎、杨洪权著《神秘的预言：中国古代谶言研究》，山西人民出版社，1993，第1页。
[③] [宋]赵令畤撰，孔凡礼点校《侯鲭录》，北京：中华书局，2002，第149页。
[④] [宋]周煇撰，刘永翔校注《清波杂志校注》，北京：中华书局，1994，第516页。

以上两类谶谣，不排除有人为制造社会舆论而造谶并伺机而动的可能性，尤其是“政权谶”。不过，第二类“战争谶”中所述事件之所以成为现实，也与百姓的推断或意愿有关：“谣谶既有偶合之处，也有民众对于政治的推断，是有其合理性的。民间舆论托童谣以预言，以后事实竟与预言相符，便出现谣谶应验的情形。……这些谣谶的应验，其实都基于百姓敏锐的洞察力与预感，并没有太多的神秘色彩。”[①]同时，“有一些谶谣，其破译的结果与事件发生的实况相吻合。这是因为这些谶谣代表了一种正义的呼声和群众的愿望，故有实现的可能。”[②]

3、人物命运谶。如《宋真宗时童谣》、《韩侂胄将败时民语》、《济王未废时市井俚歌》、《汾河谣》、《谗人为吴潜兄弟造童谣》、《世祖时童谣》等等，这些都是对人物命运的预言。这一类谶谣，有些反映了民愿（正如前文所述），有些已流露出明确的意图，更接近于“造谣中伤”的行为，尤其是《“蜈蚣”之谣》，从内容来看，它并不像其他谶谣一样有关于“某时发生某事”的预言，通篇皆为诽谤诬陷之语，而之后吴潜兄弟被贬也完全是“造谣”的直接结果。

4、宰相状元谶。即对“中状元”之事的预言，这类谶谣在宋辽金时期的谶谣中所占比例最大。如《沙洲圆*》、《宰相谣二则*》、《浮梁县谶语》、《宰相状元谶*》、《黄涅槃谶语》、《龙沟谶*》、《壶公山谶*》、《永福古谶》、《平江谶记》、《百花洲谶*》、《青峰山谶*》、《状元谶二则*》、《学桥谶*》、《龙洲谶语》、《龙游土人谣谶》、《状元谣*》、《广州状元谣*》等等。

谢贵安先生曾专门对状元宰相谶兴盛的原因其及性质进行解释说明：“这或许是中国古代的风俗及心理，以为考中状元必是文曲星下凡，必然要与一个什么自然变异相关。因此这类谶谣多是条件复句，前半句是条件，条件是必须发生一件自然异象；后半句是结果，只要前半句条件实现，后半句的结果便会出现。这种谶谣若不是伪造或附会，就一定是巧合。因为这种谶谣对人物未作限定，因此，无论何人中了状元，都能成立。可见，留有余地还是很大的。另外，这种谶谣在时间上也没有明确的限定，这就为附会留下了回旋的空间”[③]。不过，由于这类谶谣寄托了百姓美好的愿望，因此能够在一定时期和范围内流行。甚至连文人也或多或少对这类谶谣有所关注，宋代诗歌中就曾多次提到“状元谶”，或为游戏之作，或借此表达祝福之情。如李洪《龙爪瑞花》：“嵚崎石壁倚长松，古谶今观龙爪红。何事偏私闲草木，状元家住岭西东。”[④]常袆《送举人》：“从来自有湖平谶，由此公卿稳致身。”[⑤]胡朝颖《句》其二：“久闻父老言沙谶，为问何时出状元。”[⑥]王迈《贺陈思表兄西上》：“月评须应状元谶，风义新添家庆图。”[⑦]姚勉《和郡侯劝驾韵》其一：“仙桥快应龙头谶，工席忻聆燕衎歌。”[⑧]

---

① 吴承学《论谣谶与诗谶》，《文学评论》，1996年2月。
② 谢贵安著《中国谶谣文化研究》，海口：海南出版社，1998，第13－14页。
③ 同上，第160－161页。
④ 《全宋诗》，第43册，第27193页。
⑤ 《全宋诗》，第43册，第27207页。
⑥ 《全宋诗》，第48册，第30353页。
⑦ 《全宋诗》，第57册，第35774页。
⑧ 《全宋诗》，第64册，第40465页。

5、其他。有墓地谶，如《开封府地谶》；有火灾谶，如《嘉泰初童谣》。这类谶谣由于没有特别明显的“造谶”痕迹或对于“民愿”的反映，因此相对而言显得更为神秘。

三、对谶谣的评价

后世对预言性谶谣的评价都不高。对于推命理以论成败之说，刘知几《史通·杂说篇》批判道：“夫论成败者，固当以人事为主。必推命而言，则其理悖矣。”[①]对于谶谣的神秘性，王充则在《论衡·实知篇》中将其消解：“放象事类以见祸，推原往验以处来，事者亦能，非独圣也。”[②]杜文澜所引《长者言》中，对“造谶者”与“听谶者”予以强烈批判：“捏造歌谣，不惟不当作，亦不当听，徒损心术，长浮风耳。若一听之，则清净心田中，亦下一不净种子矣。”[③]

各家中对谶谣较为客观的批判则是从文字学的角度进行的：“《类苑》云：古文自变隶，其法已错乱，后转为楷字愈讹，殆不可考。如云有口为吴，无口为天。吴字本从口从矢，非从天也。后世谬从楷法言之。予尝谓吴元济之乱，童谣有小儿天上口之谶。又如董卓为千里草、十日卜；王恭为黄头小人，皆今世俗字，非古文也。史谓童谣乃荧惑星为小儿造谣，审如此，荧惑亦不识古文乎？（苏易简云：‘神不能神随时之态。’）”[④]说明谶谣在制造方式上有很大的随意性，正如栾保群先生所言：“中国的文字自有其神妙之处，只是一个字，也能从形、音、义上随意发挥，说它是吉就是吉，说它是凶就是凶。”[⑤]

只有当谶谣反映了民意时，一些有识之士才会对其有所关注，如刘敞就曾以《论灾变疏》上奏道：“圣王所甚畏事者莫如天，所甚听用者莫如民，是故观天意于灾祥，察民情于谣俗。因灾祥以求治之得失，原谣俗以知政之善否。诚少留意，则皆烂然矣。”[⑥]这是将“天意”与“民情”并举，体现了对于作为“民谣”的谶谣的关注。谶谣最积极的作用即在于此。

[①] [唐]刘知几撰，黄寿成校点《史通》，沈阳：辽宁教育出版社，1997，第136页。
[②] [汉]王充著，陈蒲清点校《论衡》，长沙：岳麓书社，1991，第400页。
[③] [清]杜文澜辑，周绍良校点《古谣谚》卷一〇〇，北京：中华书局，1958，第1062页。
[④] [明]杨慎撰《升庵集》卷六四《荧惑不识古文》，《影印文渊阁四库全书》本。
[⑤] 栾保群著《历史上的谣与谶·前言》，北京：中国档案出版社，2006。
[⑥] [宋]吕祖谦等编《宋文鉴》卷四七，《影印文渊阁四库全书》本。

第三章　艺术研究

歌谣是语言的艺术，既然是“艺术”，就必然有其“艺术性”，也就是其审美价值。这一章所要讨论的就是宋辽金民歌的艺术性，目的在于发掘这一时期民歌的美学价值。

本章共分三节，第一节考察宋辽金歌谣所使用的修辞技巧，这一时期的民间歌谣已经能够将各种修辞手法熟练运用，并且还出现了一首歌谣中同时应用多种修辞的现象。第二节探讨宋辽金歌谣中应用频率较高的几种句式，并且对这些句式所表现出的百姓的心态作了尝试性的解读。第三节主要概述宋辽金民歌的风格。

通过对宋辽金歌谣艺术成就的考察，我们发现其最为独特之处就在于“句式”的用法：各种含有关联词的格式在作品中得到了较为密集地使用，造成一种特殊的审美效果。当然，“句式”也是构成“风格”的要素之一，但由于宋辽金歌谣的句式特点尤为鲜明，因此我们将其单列一节。此外，我们在“风格”的研究中或多或少借用了对于文人诗词的评论，希望以此强调民歌的重要性，并进一步达到为民歌正名的目的。

郭沫若在《我们研究民间文艺的目的——在中国民间文艺研究会成立大会上的讲活》中说：“如果回想一下中国文学的历史，就可以发现中国文学遗产中最基本、最生动、最丰富的就是民间文学或是经过加工的民间文学作品。”[①]关于中国文学史“之最”的评定可以见仁见智，但至少能够引起人们对民歌的重视：民间歌谣的真情、自然与畅显的审美特色赋予了它感人至深的能力。姚华《曲海一勺·述旨第一》说：“文章起于歌谣，至便口耳，往往感人，出于不觉。是以古今作者，前后相诏，体虽屡变，其归则一。”[②]袁枚甚至认为某些优秀的民间歌谣能够超越文人诗中的佳作，《随园诗话》说：“诗境最宽。有学士大夫读破万卷，穷老尽气，而不能得其阃奥者。有妇人女子、村氓浅学，偶有一二句，虽李、杜复生，必为低首者。”[③]当然，这也只是偶然现象。不过，正是这“偶有”的“一二句”中，我们窥见了民歌所能够取得的最高成就。

第一节　修辞手法

从总体上看，宋辽金民歌在修辞艺术上的成就无法与这一时期的文人诗词抗衡。但也有部分作品能够对各种修辞手法进行自由运用，从而恰如其分地表情达意。比喻、谐音、拟人、对比、夸张、反复、设问、反问等各类手法都有涉及，甚至也出现多种手法在一首作品中同时应

① 《中国民间文学论文选》（一九四六——一九七九）（上册），上海：上海文艺出版社，1980，第14页。
② 郭绍虞、罗根泽主编《中国近代文论选》，北京：人民文学出版社，1959，第684页。
③ [清]袁枚著，王英志批注《随园诗话》卷三，南京：凤凰出版社，2009，第51页。

用的情况，显示出了比较娴熟的创作技巧。下面，我们将对各种修辞手法在作品中的运用情况加以详细分析说明。

1、比喻。这种修辞手法在《诗经》中就得到了广泛的应用，同时，它也是宋辽金民歌中使用最为频繁的一种修辞手法。我们可以对作品中所使用的比喻修辞手法做进一步的详细分类。

（1）明喻。例如《光化谷城人为叶康直丰稷歌》用“清如水，平如衡”来形容叶康直的为官清廉与处事公平。从语义的角度来看，这里实际上是以“水”和“衡”这两种具体物象作为中介，运用比喻的修辞手法将“清”和“平”各自的本义过渡到引申义，巧妙生动而又混然天成。“清如水，平如衡”这一比喻，也出现在《民为江燧歌*》这首作品中。除此之外，属于“明喻”的还有《绍兴初行都童谣》、《开封府地谶》、《人为蜀僧语》、《百姓为童居易谣*》等作品中也都使用了这种手法，不论是写人还是状物，都能达到传神的效果。

（2）暗喻。《临安十七字诗》、《苏州民为王觌歌》和《京师为包拯语》都使用了暗喻的手法。《临安十七字诗》将诸生比作米虫，是因为二者有两点共通之处：一是形象，“诸生”的穿着打扮和“米虫”的形态都是“头乌身上白”；二是本性，“米虫”最主要的生存方式就是寄生，而作品中的“诸生”无疑也是以这种方式生存的。但在这两点共通之处中，前者是显性的直白的，后者则是隐性的含蓄的，然而又是众所周知的，我们只需想象诸生鞠躬的形象，就可以推知他们阿谀逢迎的丑态。而恰恰是这种不用喻词、如同谜语一般的三句半形式，能够让读者有“原来如此”的感觉，至此，讽刺之意已呼之欲出了。

（3）借喻。如《民间为真德秀语》，其中的“吃了西湖水，打作一锅面”是指真德秀上任后并没有采取得力措施来使“百物贱”，反而推行理学。百姓怪他头脑糊涂、办事不力，遂以“一锅面”来形容。歌谣中根本没有对真德秀的所为做出明晰的评价，但读者自然可以从“一锅面”这一颇具喜剧色彩的物象中察觉到百姓无可奈何的心态，这几乎可以算作是一种“黑色幽默”了。

正是由于比喻的修辞手法在作品中得到了普遍的应用，因此我们有必要对其进行二级分类。在分类中，可以看到宋辽金民歌对比喻手法的应用已经到了十分纯熟的地步，显示出了比较高超的技巧。

2、拟人。即赋予“物”以“人”的思想、感情和行为的修辞手法。在这类作品中，我们似乎能体会到万物有情、万物有灵，并能够与人交流对话。如《宋熙宁及明初民谣》中说壁虎“吃苦”、让癞雹“称冤”，其实动物如何能够“称冤”，又如何觉得“吃苦”？无非是人们希望能够借壁虎、癞雹之口诉苦、鸣冤罢了。而《以蜥蜴求雨*》可以说是对上首作品的详细说明，通过与蜥蜴“对话”以及蝎虎的“自白”，表达了对“似恁昏昏”的统治者的失望和控诉。在宋辽金民歌中，这类修辞手法比较明显的标志是“你”、“我”等人称代词的应用。《采萍歌》中的“采我之时七月半”，几乎可以说是代植物立言了，而恰恰是这一句，却使得作品的创作意图从功利

境界（介绍药材）进入到审美境界，实在可以说是这首作品的点睛之句。

3、谐音。这种修辞手法充分体现了语音的艺术，主要是用同音的字来代替原字，这是各种修辞手法中趣味性较强的一种。比如《时人为童贯蔡京谣》中，“筒”谐音“童”，代指童贯；“菜”谐音“蔡”，代指蔡京。《京师为童贯蔡京高俅何执中谣》中则是以“穜”谐“童”，以不同的事物代指相同的人，表明了民众口头语言的丰富和灵活。此外，以“羔”谐“高”，代指高俅；以“荷”谐“何”，代指何执中。《贾似道当国时临安谣》及《咸淳末民谣》中都是以“假”谐“贾”，代指贾似道。《咸淳间语》中以“琉璃”谐“流离”。这些作品中谐音的运用，大都是为了在言此意彼中发泄积压已久的愤懑，又不至于惹祸上身——民歌确实充分显示了民众的智慧。

4、对比。例如《开宝初定州军中谣》中的“三千”和“六万”，就是一组因兵力悬殊而造成的矛盾。这区区三千兵力居然敢去“打六万”，已经是“勇”的传奇；而最后的结果居然是能够“打赢六万”，更是“智”的神话。类似的《军民为张栻谣》也是一组与数字有关的对比：“百万生灵”的命运却“由五十学士”来支配，真切反映了下层百姓的有命无运和告诉无门。又如《靖康初民间为言路谣》，前两句中“城门闭”和“言路开”形成对比，后两句中“城门开”和“言路闭”也形成对比，而前后两句又形成一个对比，在不动声色中无情揭示了“广开言路”的本质规律。同是表达讽刺情感的作品还有《崇宁间谚》、《金人既退后时人语》和《八不管》等等，都应用了对比的修辞手法。

5、夸张。如《舒州石塘民为周必正歌》中的“流水溅溅溅有尽时”。其实流水又怎会有尽时？这里只不过是一种假设的语气：就算流水有尽，对周必正的思念也是无尽的——这是一种比永远更远的情感。这样一种表达方式与汉乐府民歌《上邪》中的“山无陵，江水为竭，冬雷震震夏雨雪，天地合”[①]以及敦煌曲子词《菩萨蛮》里的“青山烂”、“水面上秤埏浮，直待黄河彻底枯”、“白日参辰现，北斗回南面”[②]有异曲同工之妙。《边上谣》说：“军中有一范，西贼闻之惊破胆。”就是借助夸张的修辞手法，生动形象地描写了“西贼”在范仲淹面前的惊惶程度，表达了人们对他的尊敬和爱戴。看似“无理”，实则“有情”。

6、反复。可以分为连续反复和间隔反复，这两种在宋辽金民歌中都得到了恰当的应用。如《韩侂胄将败时民语》属于连续反复；《幼主即位时京师为三元语》属于间隔反复。除了在内容上能够起到强调作用，在形式上也形成了一种回环往复的结构，读来朗朗上口，富有节奏感。

7、设问和反问。除了反复以外，宋辽金民歌作品中也通过问句的使用来增强表达效果。如《武定军百姓为杨信歌》运用设问，《辽天祚时国人谚》运用反问，分别恰当地表达了赞美之情以及怨刺之意。

[①] [宋]郭茂倩编撰《乐府诗集》，北京：中华书局，1979，第231页。
[②] 高国藩编著《敦煌曲子词欣赏》，南京：南京大学出版社，2001，第1页。

以上分类只是以作品中最主要修辞手法为标准，事实上，很多作品都存在几种修辞手法并用的情况。如《临安十七字诗》除了“暗喻”以外，还使用了“白描”的修辞手法；《苏州民为王觌歌》除了“借喻”以外，也运用了“对偶”，整首作品形成十分工整的对仗；《宋熙宁及明初民谣》除了“拟人”以外，也有“反复”、“反问”的手法。

虽然民歌对各类修辞手法的运用远没有文人诗那么娴熟老练，产生的审美效果也没有文人诗那么富丽精工，但至少民歌已经能够恰当地应用各种修辞手法，充分说明民歌并不完全是质木无文之作：它并不是“不会”运用技巧，而是“不刻意”运用技巧。正因为如此，民歌作品才多了几分自然，少了几分做作。

第二节　句式特色

宋辽金民歌在形式上的一大特点就是它的句短字少，篇幅的限制决定了它不能像文人诗那样，通过欲扬先抑、卒章显志、起承转合等各种手法有效地表情达意。不过，通过对作品的详细解读，我们发现，一些字眼或句式在同一种类型的歌谣中反复出现，甚至通篇使用了同一种句式。因此，我们有理由相信，民歌自有一套特定的句式用来抒发情感或表明歌谣的性质。大致说来，这些作品经常使用的句式有如下几种：

1、“有”字句。这一句式的使用能够起到强调的作用。使用“有”字句的歌谣作品主要有：

《曹门谣*》：“曹门好有好好，曹门高有高高。”

《边上谣》：“军中有一韩，西贼闻之心骨寒。军中有一范，西贼闻之惊破胆。”

《京师谣》：“朝廷无忧有范君，京师无事有希文。”

《京师为包拯语》：“关节不到，有阎罗包老。”

可以看到，除了《曹门谣*》属于谶谣外，其他几首均属于赞美之歌。虽然表达赞美之情的歌谣并非全都采用“有”字句，但至少出现这一句式的作品大部分是表达赞美之情的。“有”与“无”相对，代表的是一种现实性存在。然而，对“存在”的不断强调，似乎恰恰从反面证明了这种“存在”的“匮乏”：之所以如此频繁地歌颂、赞美“有”，正是因为这些值得赞美的人在现实中趋近于“无”。因此，这里的“有”，几乎应该理解为“有且仅有”。有且仅有一个以“若涉朋比，误国家事，当族”[①]为担保、大胆举荐范仲淹的韩琦；有且仅有一个“敢话诗书为上将”[②]的范仲淹；有且仅有一个“为人刚严……不苟合，未尝伪色辞以悦人”[③]的包拯……此外，《漳州民颂三颜谣》云：“渡不难，待三颜。”其中的“待”字，和“有”字一样，也表明了一种“存

[①] [宋]李焘撰《续资治通鉴长编》卷一二六，《影印文渊阁四库全书》本。

[②] 范仲淹《河朔吟》，《全宋诗》第3册，第1880页。

[③] [宋]晁公武撰《郡斋读书志》卷四下，《影印文渊阁四库全书》本。

在”；但却更为明显地表达了对于这种“存在”的态度：正是因为个人的无能为力，才需要去“期待”他人的善举。由此看来，这些“有”字句的赞美之歌，似乎在不经意中传递出了一种对于“无”（趋近于“无”）的焦虑之感。

2、“前……后……”句。如：

《民为刘居正黄照谣*》：“我民无忘，前刘后黄。”

《益州人为王曙谣》：“蜀守之良，前张后王。惠我赤子，俾无流亡。何以报之，俾寿而昌。”

《果州民为张义实杨泰之歌》：“前张后杨，惠我无疆。”

在语法上，“前……后……”是一种相继相续的连贯关系。然后，我们通过对这些歌谣反映的社会背景进行解读，发现前后二者的出现并不完全“连贯”，在《益州人为王曙谣》中，“前张后王”的“中间时段”甚至出现因政策改变，致使穷苦百姓重新沦为强盗的事件。从歌谣中，我们只能看到“前后”都出现以民为本的好官这一事实，却看不到百姓在这些好官“青黄不接”之时的恐慌和畏惧，更看不到哪怕是“青黄相接”、却还不为人所知之时的不安和忧虑。所以，“前……后……”句式在语法上虽然是一种“连贯”，但在情感上，却是在经历了一系列“转折”之后的“否定之否定”。如果人们对“前者”是一种单纯的感激，那么，对“后者”则是一种“劫后余生”的庆幸或担惊受怕之后的如释重负。

与此相关的，还有“前有……后有……”句。如：

《天圣中人为谢泌王臻章频郑载歌》：“前有谢王，后有郑章。”

《复州人诵王琪万俟语》：“前有王琪，后有万俟。”

《平阳百姓为张浩杨伯雄语》：“前有张，后有杨。”

《绩溪邑人为苏辙叶楠歌》：“前有苏黄门，后有叶令君。”

《州人歌范致虚*》：“前有王混，后有万俟。”

从句意上看，这一种与上述“前……后……”句并无二致，兹不赘述。

3、“若”字句。例如：

《江南谣》：“江南若破，百雁来过。”

《壶公山谶*》：“壶公山若断，莆田朱紫半。水绕壶公山，此时方好看。”

《谗人为吴潜兄弟造童谣》：“大蜈蚣，小蜈蚣。尽是人间业毒虫。夤缘攀附有百尺，若使飞天能食龙。”

《民间为真德秀语》：“若欲百物贱，直待真直院。吃了西湖水，打作一锅面。”

《景定间黄岩民歌王华甫*》：“若无王知州，争得碗饭磕鼻头。”

《百姓歌王伯大*》：“红黄黑白圈，甲乙丙丁户。若非王知军，饿杀人无数。”

《长沙民为彭道耕谣*》："彭郎官，爱我百姓如心肝。若得再来安化县，老老少少皆平安。"

如果说前文的"有"字句代表的是一种"现实性存在"，那么，这里的"若"字句就是一种"假定性存在"。《江南谣》、《壶公山谶*》和《谗人为吴潜兄弟造童谣》都属于谶谣，带有一种预言性质。一首歌谣之所以被判定为"谶谣"，乃是在它所预言的事件成为现实之后。所以，在得到验证之前，谶谣所记载事件的真实性是不确定的。

这里有一个十分耐人寻味的现象：使用"若"字句的民歌作品，即使不属于"谶谣"，当它使用"若"字句时，其描述对象也存在一个或隐或显的"证明"过程。《民间为真德秀语》这首歌谣中，一开始只有前两句，后来百姓认为真德秀所言不切时务，又加上后两句，使得原来的赞美之歌一变而为讽刺之谣，这种情况属于事后验证。而《景定间黄岩民歌王华甫*》和《百姓歌王伯大*》中由"若"引起的虽然是一个否定性的假设句，但这里的否定恰恰表明了对相反事实的肯定——这种肯定正是来自于既成事实的经验证明，《长沙民为彭道耕谣*》就是如此。与"若"字句近似的还有以下两首作品：

《宋真宗时童谣》："欲得天下宁，当拔眼中丁。欲得天下好，莫如召寇老。"

《世祖时童谣》："欲生则附于跋黑，欲死则附于劾里钵、颇剌淑。"

这里的"欲"字句在句义上与"若"字句意思相近，也可看作是"若"字句的变体。《宋真宗时童谣》后半句属于描述事实，前半句内容到半年后才应验，分明已具有了谶谣的功能。《世祖时童谣》更是由金世祖亲自验证，才据此得知人心向背，也属于谶谣。虽然我们无意于将"若"（"欲"）字句作为判断谶谣的标准，但不可否认的是，凡有"若"字句出现，所述事件均具有假设性质而有待实践证明。

4、"宁……莫（无）……"句：

《时人为李稷李察语》："宁逢黑杀，莫逢稷、察。"

《秦人为韩缜语》："宁逢暴虎，莫逢韩玉汝。"

《北人为魏王谚》："宁违敕旨，无违魏王白帖子。"

这种句式在语法上表示选择关系，"选择"意味着"取舍"，也必然涉及到价值取向的问题。在正常情况下，"趋利避害"会是人们自发的行为。然而，让我们看看人们的选择吧："黑杀"和"稷察"相较，人们选择的是"黑杀"；"暴虎"和"韩玉汝"对比，人们选择的是"暴虎"；"违敕旨"和"违魏王白帖子"权衡，人们选择的是"违敕旨"。为什么人们宁愿选择那些在"常态"中会招致各种灾祸的行为？正是因为在现实中，那些不被选择的行为导致的后果，可能已经达到某种"变态"：比"伤害"更可怕的是"死亡"，比"死亡"更可怕的是"生不如死"。歌谣中所表现的已经不是一般意义上"趋利避害"的"选择"了，而是一种经过了长时间犹豫挣扎之后、两害相较取其轻的"抉择"。形式在特定的情况下，也能对内容产生影响。在内容研究

中，为了方便起见，我们将这类歌谣纳入“讽刺”类，然而通过对句式的分析可以发现，由这类句式组成的歌谣与其说是讽刺，不如说是控诉。

5、“不……（却）”句，这类句式在句意上表示转折，作品如下：

《崇宁间谚》：“不养健儿，却养乞儿。不管活人，只管死尸。”

《太学轻薄子语*》：“不取肃王废舒王，不杀大金禁销金，不议防秋治《春秋》。”

《不籍军人*》：“不籍军人籍党人，不理防秋理春秋。”

《金人既退后时人语》：“不管肃王，却管舒王。不管燕山，却管聂山。不管山东，却管陈东。不管东京，却管蔡京。不管河北界，却管秀才解。”

《八不管》：“不管太原，却管太学。不管防秋，却管春秋。不管炮石，却管安石。不管肃王，却管舒王。不管燕山，却管聂山。不管河北地界，却管举人免解。不管河东，却管陈东。不管二太子，却管立太子。”

以上所举虽为五首作品，但除第一首外，不排除后四首的因袭关系。然而，这种句式被反复应用，也恰恰说明了这一句式能够得到普遍认可。如果分别将这几组句式中的事件按重要程度进行比较，我们可以看到，得以完成的事件的重要性远远比不上未完成的事件。所以，这一句式的完整格式当为：“本应该……却没有……反而……”据此，我们不难体会到这一句式中暗含的“希望——失望——绝望”的心理变化。

不同的句式能够造成不同的艺术效果，对句式的研究并非我们的目的，而只是一种手段：通过研究各种关联词语的排列，进而把握各种句式所具有的独特的审美内涵。

第三节　风格特色

关于“风格”的内涵，刘安海先生在《文学理论》中说：“所谓文学风格是在一系列作品的内容与形式的有机统一中显示出来的作家的精神个体性。”[①]童庆炳先生的《文学理论教程》这样定义：“文学风格是指作家的创作个性在文学作品的有机整体中通过言语结构所显示出来的、能引起读者持久审美享受的艺术独创性。”[②]从“个体”、“个性”等关键字中，我们可以窥见“风格”一词约定俗成的对于主体的指向：它似乎是专属于“作家”（文人）的，具有个体性；而民歌主要由群体创作，似乎谈不上“创作个性”，自然也就不适合描述其“风格”。历代诗歌品评概括出的各种风格，大多针对文人诗词，涉及到民间文学乃至民歌风格的描述较少，同时，这些评论大多针对明、清时期的民歌。及至现当代，民歌的艺术成就已取得学术界相当的关注，目前的研究成果中，某些论调已具有风格品评的意味，但并未见到对民歌（特别是某一阶段民

[①] 刘安海、孙文宪主编《文学理论》，武汉：华中师范大学出版社，2002，第223页。
[②] 童庆炳主编《文学理论教程》（修订二版），北京：高等教育出版社，1992，第287页。

歌）风格的系统描述。然而，如果以宏观的视野来看待民歌，我们也可以把民歌及其作者视为与众多文人及其诗作并存、且具有独特质量的"个体"。从这个角度看，民歌也可以（并且应该）具有自己的风格。

陈廷焯《词坛丛话》说："山歌樵唱，里谚童谣，竟有妙绝千古者，但总不免俚俗二字。"[①]这里是就民歌的整体风格而言的，虽然陈廷焯仍将其判为"俚俗"，但毕竟也承认了民歌具有"绝妙千古"的能力。那么，宋辽金民歌究竟具有哪些"妙绝千古"之处呢？下面，就让我们一一进行分析解读。

1、自然。"自然"作为一种人生态度，在老子那里备受推崇。《道德经》中提到"自然"的地方一共有5处，第六十四章所说的"以辅万物之自然而不敢为"解释了其含义，表明了一种与"人为"相对、顺应事物本来面目的态度。"自然"也是历代文人创作追求的境界，《二十四诗品》更是专设"自然"一品，并以"俯拾即是，不取诸邻"[②]来描绘。然而，文人的创作不单只凭"才气"，还要依靠"学习"，或多或少有一个"积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以怿辞"[③]的过程，这是文人创作达到"自然"之境的必由之路。但从某种意义上说，"学习"的过程就是一种有所作为的"非自然状态"。所以，文人的创作成果即使能够"不取诸邻"，毕竟也经历了"俯拾"这样一个动作，严格来讲，是"刻意"地营造着"无意"，"人为"地追求着"自然"。但民歌则与此不同，它从创作伊始就是一种自然状态，没有经过系统的学习，也没有刻意地模仿。诚如刘毓崧在《古谣谚·序》中所说："抑知言志之道，无待远求，风雅固其大宗，谣谚尤其显证。欲探风雅之奥者，不妨先问谣谚之涂。诚以言为心声，而谣谚皆天籁自鸣，直抒己志，如风行水上，自然成文，言有尽而意无穷。"[④]杜文澜也在其《古谣谚》卷末中说："惟夫童谣舆诵及田家杂占，未尝师法古人，出于天地自然之音。世治之污隆，人材之邪正，莫不一本好恶之公。"[⑤]

不管是"自然成文"还是"出于天地自然之音"，都是对创作过程的描述。亦即是说，民歌从创作过程到创作结果，都可以称之为"自然"，是以自然之态唱自然之歌。它比文人追求的"自然"之境更加完整，更加纯粹，也更加真实。这种"自然"的特点在当代学者那里，则被概括为"直抒胸臆"。何其芳先生在《论民歌——<陕北民歌选>序》中说："和民间戏剧比较起来，我觉得民歌又具有更浓厚的劳动人民的特点，更直接地反映了劳动人民的生活和思想，愿望和要求。……特别是抒情的民歌，这种形式最容易为不脱离生产的人们所掌握，并且常常是他们不吐不快的时候的产物，就自然很多都是真挚动人地抒写劳动者的胸臆的作品了。"[⑥]

[①] [清]陈廷焯撰《词坛丛话》，唐圭璋编《词话丛编》第61种，北京：中华书局，1986，第3742页。
[②] 杜黎均著《二十四诗品译注评析》，北京：北京出版社，1988，第109页。
[③] [梁]刘勰著，范文澜注《文心雕龙注》卷六《神思》，北京：人民文学出版社，1958，第493页。
[④] [清]杜文澜辑，周绍良校点《古谣谚》，北京：中华书局，1958，第1页。
[⑤] [清]同上，卷一〇〇，第1069页。
[⑥] 《中国民间文学论文选》（一九四六——一九七九）（中册），上海：上海文艺出版社，1980，第4页。

2、质朴。胡应麟《诗薮》卷二说："歌谣，矢口成言，绝无文饰，故浑朴真至，独擅古今。"在这里，作为形容词的"浑"可以有两种解释：一是朴实、质朴之意，这与作为形容词的"朴"字彼此可以互训；同时，也可以解释为"纯粹、无杂质"。而"朴"字除了解释为形容词"质朴"之外，也可以作为名词，解释为"本质、本性"。此时的"浑朴"则释为"纯粹、不失本性"。对"纯粹"、"本性"的强调，进一步补充说明了前文所说的"自然"境界，因为这恰恰是以"自然"之态作歌的成果。没有经历过"读书破万卷"地学习、训练，也不存在"两句三年得"地推敲、琢磨，如《民间为章惇蔡京蔡卞谣》中"必定沙门"，"禁锢子孙"的无情诅咒，《京师为邓知刚谚》中"不着凉衫，好个金稜快活三"的善意揶揄，以及《民为刘韐歌*》中"我公按甲坐谯门，百万生灵一呼在"的真诚赞美，无一不是随口道来，浑然天成，正如引文所说的，"矢口成言，绝无文饰"。这也许是民歌被大多数文人轻视的原因之一，但正是这一原因，限制了民歌，却也成全了民歌：它限制了民歌在艺术上进一步的发展，阻碍其走向华美、精工；但却成全了它保持其纯正质朴的自然本色，促使其成为独立于数量庞大的文人诗之林以外的另一朵奇葩。

3、简洁。对这一种风格的描述，我们参考了刘勰《文心雕龙》体性篇中的"精约"和陈望道先生在《修辞学发凡》中提到的"简约"。《文心雕龙·体性》说："精约者，核字省句，剖析毫厘者也。"[①]《修辞学发凡》中明确提及刘勰的《文心雕龙》体性篇，应当也是受其启示。然而，"精约"所包含的"核"、"省"、"剖析"等语素，无不充斥着人工斧斫的痕迹；同时，陈先生认为"简约体，是力求语辞简洁扼要的辞体"[②]，这就明显有"约束、限制"的成分包涵其中，更适合用来描述"文人创作之法"，而不符合民歌创作过程的实际情况。因此，我们以"简洁"概括，所关注的重点主要在于民歌作品的审美效果。宋辽金民歌大多数作品都具有简洁的风格特色，这一特色能够造成"言有尽而意无穷"的效果，虽然只有寥寥数语，却能够清晰地描摹物象、明确地表情达意。例如我们在分析《开宝初定州军中谣》时，发现了人们对于军队敢"以少敌多"的勇气和能"以少胜多"的智慧所进行的双重赞美，以及《临安十七字诗》中对"米虫"生理形态和生存方式的双重比附，无不体现了这种以少总多的审美特色。

4、明白。即清楚、明确之意。文人诗词大多诗意含混、朦胧，因而具有多重解读的可能性。民歌则与此恰好相反，我们通过对歌谣进行解读，发现这些作品大多意思明确，通俗易懂。正如袁宗道在《白苏斋类集》中所说的："口舌代心者也，文章又代口舌者也。展转隔碍，虽写得畅显，已恐不如口舌矣，况能如心之所存乎？……今人所诧谓奇字奥句，安知非古之街谈巷语耶？"[③]含义的准确明白正是民歌能够在较大范围内流传的一个重要原因。

---

① [梁]刘勰著，范文澜注《文心雕龙注》，第505页。
② 陈望道著《修辞学发凡》，上海：上海教育出版社，1997，第257页。
③ [明]袁宗道著，钱伯城标点《白苏斋类集》卷二〇，上海：上海古籍出版社，1989，第283页。

5、新奇。语出《文心雕龙·体性》:"新奇者，摈古竞今，危侧趣诡者也。"[①]所谓"新奇"，其实是一个相对概念，是在民歌与文人诗词的比较中生成的。《文心雕龙·体性》说:"雅与奇反"[②]，从审美品味来讲，民歌是相对于一切雅正之声的。虽然我们并不能就此武断地将"新奇"归属于与"雅文学"对立的"俗文学"的风格品评中去，但至少二者存在一定程度的交集。无论是句式、修辞还是语言，民歌作品相对于文人诗来说，确实具有"新奇"的特质。而这些形式上的特质在某种程度上可以说是由于民歌内容的"新闻性"造成的——部分民歌就是对那个时代的发生的"时事"的反映。在这里，我们看到的是内容对形式的决定作用：为了更好地反映"新事"，它必须使用"新词"、"新句"。而正因为"新"，才在某种程度上显得"奇"。当然，文人诗词中也有不少新奇之作，但它的参照物却是其他的文人作品。而我们在此进行比较的，则是民歌与整个文人诗词。可以这样说，民歌风格与文人诗风格相比，一定具有"新奇"的特质；但能称得上"新奇"的，不一定是民歌。"新奇"是判断民歌的"充分不必要"条件。

在该节的论述中，我们不同程度地借用了诗学理论中描述文人作品风格的术语。之所以这样处理，一是宋辽金民歌本身雅俗兼具的特色，使得它在某些方面与文人诗词的艺术境界是相当的；二是期望通过以诗学理论描述民歌作品的方式，达到为民歌正名的目的。

[①] [梁]刘勰著，范文澜注《文心雕龙注》，第505页。
[②] [梁]同上。

第四章　社会学研究

所谓社会学，是“一种人类行为科学，用以考察个人之间以及个人与群体之间各种社会关系之性质、原因及结果。社会学也研究社会风习、社会结构、社会制度以及个人在参加群体和组织时所受到的各种影响。”[①]我们认为，“人”永远是文学研究中的主体，一切文学作品表达的都是“人”的情感诉求、生存境遇。就民歌研究而言，社会学研究方法的引入，能够使我们更深入地把握作为“社会人”的“创作者”的生活境况、性格特征及其与民歌创作的关系。

本章分为三节，第一节考察宋辽金时期的社会状况，探讨社会与歌谣的关系：我们将宋辽金时期的社会分为常态社会与非常态社会，分别探讨不同社会中下层百姓的生存问题。第二节研究下层百姓的性格特点，通过并在对其性格的整体描述的基础上进行“地域”与“民族”的区分，将不同地域、不同民族间百姓的性格差异作了粗略的分区。第三节论述歌者的创作动机，详细解读歌谣的生成机制。

由于民歌多为集体创作，这就使得“个案研究”不再具备可操作性。因此，第二节中对于性格的分类只能视为努力探索歌者原貌的一种尝试。然而，由于宋辽金民歌大多具有爱憎分明的情感倾向，这就使得创作动机研究有迹可循，有利于我们探索歌者的生存背景及其心态对于民歌创作的影响。

第一节　宋辽金时期的社会状况

清代章学诚在《文史通义·文德》中说：“不知古人之世，不可妄论古人文辞也。知其世矣，不知古人之身处，亦不可以遽论其文也。”[②]这意味着整体的社会背景与个人的生存环境都对文学研究具有十分重要的作用。任何文学作品都有其赖以生成的社会背景，民歌也不例外。由于民歌反映的正是人们的亲身经历，与部分为百姓“代言”的文人诗相比，民歌对社会各种事件的体察更直接更深刻，因此对这些事件的反映也更迅速更真切。在本节中，我们主要讨论宋辽金时期的社会状况与民歌的关系。

按照社会问题存在范围与规模的差异，可以将社会区分为常态社会和非常态社会。所谓“常态社会”，是指社会上的负面问题在整个社会中只占有少数比例，不足以改变稳定现状的社会；所谓“非常态社会”，则是指社会矛盾超过了一定限度，从而发生大规模动乱的社会，这主要表现为民族战争和阶级革命等等。下面，我们将分别讨论这两种社会情形下的民歌创作。

[①] 《不列颠百科全书》第15卷，北京：中国大百科全书出版社，2005，第457页。

[②] [清]章学诚著，仓修良编《文史通义新编》，上海：上海古籍出版社，1993，第80页。

一、常态社会中的民生问题与民歌创作

1、宋朝。

从总体上看，宋朝的经济发展水平是较高的。农业、手工业和商业都得到了较大的发展。不少学者都对宋代经济的发展做出了较高的评价，如邓广铭先生在《谈谈有关宋史研究的几个问题》这篇文章中说："宋代是我国封建社会发展的最高阶段，两宋期内物质文明和精神文明所达到的高度，在中国整个封建社会历史时期之内，可以说是空前绝后的。"[①]经济发展过程中产生的物质文明往往以一种不自觉的形态反映在宋代民歌作品中：《广州为邵晔陈世卿歌》在赞美之情中反映了当时盐业发展情况的一个侧面；《纸钱谣》是对当时货币状况的控诉；《袁州民歌王文德》和《辛渠歌*》都赞扬了当时官府对水利的重视。

漆侠先生在《宋代社会生产力的发展及其在中国古代经济发展过程中的地位》这篇文章中，对宋代经济的发展情况作了更为透彻和深入地剖析："从纵的方面看，在我国封建时代社会生产力两个马鞍形总的发展过程中，宋代社会生产力的发展几乎达到最高峰，因而是最为先进的，从横的方面看，宋代社会生产力在各地区的发展是不平衡的，先进地区与落后地区差距甚大，从时间上说，相差一千五六百年。把纵的和横的两个方面交叉起来考察，就会了解到：宋代的社会生产力既是高度发展的，又是在某些地区显得非常落后的，虽然后者居于次要的地位。这是宋代社会生产力发展的基本状况和基本特征。"[②]

引文中所提到的情况同样反映在了宋朝民歌作品中：就现有的民歌作品而言，宋朝比较发达的地区（如两宋都城）的民歌在数量上远远多于不发达地区（如广西等地）。[③]同时，开封等经济较发达的地区，民歌作品在内容上所表现出的对时事、政策的灵敏度明显高于经济落后区。例如《都下为韩侂胄语》反映的就是当时官员之间的斗争，而这种以反映官员争斗的歌谣在宋代其他地方几乎是不存在的。正是因为经济相对繁荣，百姓能够在生产生活之外，对政治斗争予以一定程度的关注。

2、辽朝与金朝。

辽政权是由游牧民族统治者建立的政权，它继承并发展了自匈奴以来的草原牧业文化，同时也积极学习、吸收中原农业区高度发展的汉文化，然而从经济结构分析，辽朝境内的民族大体可划分为三种类型：处于原始氏族部落制阶段的以渔猎为主的部落民；以契丹等诸部为代表的游牧民族；经营定居农业的汉、渤海等民族。金朝是由刚刚进入阶级社会的女真贵族建立的政权，在政治治理方式上经历了一个由原始社会末期的贵族政治向中央集权制的官僚政治转化

[①] 邓广铭《谈谈有关宋史研究的几个问题》，《社会科学战线》，1986年第2期。
[②] 漆侠《宋代社会生产力的发展及其在中国古代经济发展过程中的地位》，《中国经济史研究》，1986年第1期。
[③] 关于宋朝各地发达与否的问题，请参阅程民生著《宋代地域经济》，开封：河南大学出版社，1992，第328页。

的过程，因此，金朝在经济上也必然经历一个由奴隶制向封建制转化的过程。此外，金朝统治建立起来以后，由于统治者不思进取，社会经济还出现了逆转的情况：“在仅仅一百年的统治中，北方人口锐减，田地荒芜了二分之一以上，手工业生产衰落，城市萧条，多年来蓄积的那点商品生产和发展起来的那点城市经济，为之荡然，自然经济又居于绝对的支配地位。”[①]

在辽金民歌中，我们发现其内容大多是表现战乱的，宋代民歌中因官员注重民生而产生的大量赞美之歌，在辽金两朝寥寥无几（辽朝仅有《武定军百姓为杨佶歌》，金朝仅有《平阳百姓为张浩杨伯雄语》、《百姓为邢公歌*》）。虽然我们并不能就此否认辽金两朝不存在经济的发展，但至少可以从辽金民歌所表现的主要内容得知，当时整个社会的主要关注点并不在发展经济。

当然，“国富”不一定意味着“民强”。在整个封建社会中，下层百姓都处在被剥削、被压迫的地位。即使处于常态社会或经济较为发达的区域，各种社会问题的直接承担者也还是下层百姓：北宋的冗费问题使政府面临严重的财政危机，统治者就用各种手段压榨劳动人民；而国家的一些德政以及从宋代民歌中反映出的一些官员的关爱民生之举，在客观上所起到的作用也仅仅是将剥削的程度控制在百姓能够承受的范围之内，以防止大规模起义的发生。金观涛先生曾经说过：“历史唯物主义认为，在阶级社会中为了两大对撤除不在阶级斗争中同归于尽，剥削阶级对被剥削阶级的剥夺必须保持在一定的限度之内。超过这一限度整个社会就会在阶级斗争的烈火中瓦解。……佃农不仅要受封建国家的剥削，还要受地主的剥削。中间层次是地主阶级，它包括贵族官僚、形势户以及一般的中小地主。最上层是封建国家。这种剥削结构的最大特点是：农民所受剥削量大小的伸缩性很大。它可以相对轻，也可以极其重。”[②]

宋辽金民歌中的赞美之歌和怨刺之歌分别对应这两种不同的剥削量——是的，不管是赞美还是怨刺，官僚对百姓的剥削依然存在。比如《广州为邵晔陈世卿歌》说：“邵父陈母，除我二苦。”从表面上看，这应当是一首赞美之歌了。然而，作品中的父母官能够为百姓除去的，也就只有“二苦”而已；可是，百姓所承受的根本远远不止作品中所说的“二苦”。更何况，即使是能够除去百姓“二苦”的“邵父陈母”，也需要完成赋税征收、劳役差派的任务。尽管主观上他们可能存在不忍之心，但在客观上，他们（及其所属阶层）的存在，恰恰是百姓各种苦难的根源。用苦难制造者去消除苦难，本身就是一个悖论。结合下层百姓的阶级地位来看，即使是赞美之歌的背后，尚且包含了各种艰难苦恨，更不用说直接抒发愤恨情绪的怨刺之歌了。

二、非常态社会对民歌的影响

中国封建社会的主要矛盾，除了上文所说的阶级之间的对抗以外，还有民族之间的搏杀。这些矛盾积累到一定程度，就会引发各种动乱，而整个社会的总体稳定与平衡就会被打破，这

[①] 漆侠著《宋代经济史》，上海：上海人民出版社，1987，第30页。
[②] 金观涛著《在历史的表象背后》，成都：四川人民出版社，1983，第85—87页。

就是我们所说的"非常态社会"。宋辽金民歌所关注的非常态社会现象主要是民族战争。赵翼《题元遗山集》曰："国家不幸诗家幸，赋到沧桑句便工。"[①]这句话是对战乱和文学创作二者关系的最好概括：战争总是以其强大的破坏性占据诗人的视野。而对于下层百姓而言，战争造成的不良影响似乎更为严重。

民族战争对宋辽金民歌内容及创作的影响主要体现为以下两类。

1、民生凋敝：战争谣的主要内容。

不少有识之士都能够意识到战争对民生的不良影响，如《建炎以来系年要录》卷一三二："庚午诏新成都府路安抚使张焘令引对焘奏：'蜀自军兴以来，因于征繇，民力凋敝。官吏既不加恤，又从而诛剥之。"[②]刘敞《渴雨示府僚》："关中大兵后，所向半凋敝。荆棘独至今，睠言可涕泣。"[③]这种灾难性后果在民歌中也有所体现，如《蜀人为张浚谚*》就明确指出"富平之败"以后"三军怨恨，四川空虚"的状况。再如《贞祐元年卫州童谣》也预料到了战乱之后"没人烟"的情况。值得注意的是，虽然常态社会中的歌谣也反映了一些社会问题，但这些问题远远没有战乱带来的后果严重。常态社会中的歌谣多是对具体问题的反映，所体现的都是对于"存在"的感知；而战乱之中的歌谣却以"空虚"、"没人烟"等语表达了人们在面对大规模的破坏与丧失之时所产生的对于"不存在"的惶恐。

2、忧国与忧己：战争中的百姓心态。

虽然宋代歌谣中尚有数首表达战争胜利的喜悦之情的作品（如《开宝初定州军中谣》、《边上谣》等等），但总体而言，战争中百姓的精神状况仍是以忧虑为主。同时，与其它表达怨刺之歌多立足于个人（歌唱者）利益所不同的是，国难之当头之际百姓所忧虑的因素更为多元化：这里有对敌我兵力悬殊情形的焦虑（《辽天祚时国人谚》），有对战争过后朝廷态度的不满（《八不管》），有对战败结果的预言（《宣和初金民唱臻蓬蓬歌》），有对少年战争至老的哀鸣（《兴定中童谣》），有夫妻分离后无奈的劝解（《妻寄夫诗》）等等。从中可以看出，前三种所表现的都是"忧国"情怀，而不再像和平时期多以"忧己"为主。

张养浩《山坡羊·潼关怀古》曰："兴，百姓苦。亡，百姓苦。"[④]这句话同样准确地概括了宋辽金时期下层民众的生存状态：在和平与战乱交替的社会中，唯一不变的就是下层百姓的苦难。在这一节中，我们通过探讨宋辽金时期的社会状况来分析下层百姓的生活状态，了解到了他们的痛苦和怨恨、挣扎与无奈。《孟子·万章下》说："颂其诗，读其书，不知其人，可乎？是以论其世也，是尚友也。"[⑤]所谓"论世"，就是考察作者所处的时代背景；所谓"知人"，则

[①] [清]赵翼撰《瓯北集》卷三三，清嘉庆十七年湛贻堂刻本。
[②] [宋]李心传撰《建炎以来系年要录》，《影印文渊阁四库全书》本。
[③] 《全宋诗》，第9册，第5741页。
[④] [元]张养浩撰《云庄乐府》，明成化边靖之刻本。
[⑤] 杨伯峻编注《孟子译注》，北京：中华书局，1962，第251页。

是了解作者自身的性格特点。这一原则在民歌以及民歌创作群体的研究中同样适用，本节的论述正是围绕着“论世”展开的。在下一节中，我们将进入“知人”的环节。

第二节　歌者的性格特征

“心理学认为，性格是一个人表现在对待现实的态度和与之相适应的行为方式方面的心理特征的统一综合体。”[①]它是一种与社会相关最密切的人格特征。性格是在社会生活中逐渐形成的，同时也受个体的生物学因素的影响。它决定人的活动方向，在人的心理特征中处于核心地位。鲍鹏山先生曾经说过：“文学史就是心灵史。”[②]为了更深入地把握民歌，就必须更深入地“接通”歌者的心灵；而了解其心灵的其中一个很重要的任务，就是了解他们的性格特征。

一、下层百姓的总体性格特征

站在不同的立场看待下层百姓的性格及其举止，往往得出不同的结论。宋代诗歌在提及下层百姓时，常以“素”、“纯”、“勤”、“简”、“朴”来概括，如刘敞《和永叔喜雪》：“包荒含垢似天德，履素居纯近民性。”[③]陆游《露坐二首》其二：“齐民一饱勤如许，坐食官仓每惕然。”[④]《有年》：“外户彻扃停夕柝，齐民相劝力春耕。”[⑤]陈襄《和郑闳中仙居十一首》其一一：“我爱仙居好，民纯不用拘。”[⑥]陆游《入荣州境》：“其民简朴士甚良，千里郁为诗书乡。闭閤扫地焚清香，老人处处是道场。”[⑦]徐铉《送乐学士知舒州》：“民俗常如古，风光最称秋。”[⑧]吕陶《和孔毅甫州名五首》其二：“衡阳古胜郡，齐民颇淳质。”[⑨]只有一首写的是“民恶”，刘攽《送人之官岭南》：“地温饶瘴毒，民恶半蛮家。”[⑩]但这里的“恶民”是汉人眼中的少数民族，或多或少带有一定的偏见。

“朴”、“素”皆为“本然”之意，谓不加修饰，《文选·张茂先励志诗》：“如彼梓材，弗勤丹漆，虽劳朴斫，终负素质。”[11]《老子》第十九章：“见素抱朴，少私寡欲。”[12]“纯”乃“专一

---

① 徐厚道编著《心理学概论》，北京：北京工业大学出版社，2003，第120页。
② 鲍鹏山著《中国人的心灵》，上海：复旦大学出版社，2009，第1页。
③ 《全宋诗》，第9册，第5761页。
④ 《全宋诗》，第40册，第24981页。
⑤ 《全宋诗》，第40册，第24983页。
⑥ 《全宋诗》，第8册，第5080页。
⑦ 《全宋诗》，第39册，第24377页。
⑧ 《全宋诗》，第1册，第123页。
⑨ 《全宋诗》，第12册，第7758页。
⑩ 《全宋诗》，第11册，第7193页。
11 [梁]萧统编，[唐]李善注《文选》卷一九，上海：上海古籍出版社，1986，第922页。
12 周生春注评《<老子>注评》，南京：凤凰出版社，2007，第26页。

不杂”之意，亦作“醇”，《汉书·梅福传》：“一色成体谓之醇，白黑杂合谓之驳。”[①]这些字眼向来备受中国古代文人推崇，由此看来，下层百姓的这种纯简朴素的性格特征还是值得肯定的。

然而，“纯简”的性格特征在特定的情况下，往往会演变为“无知”。而这种“无知”常常会为下层百姓遭致烦恼与苦难。如《建炎以来系年要录》卷九：“闻诸州县间有惊劫伤残之患，盖是小民无知，因疑致忧，因忧致变，旋相践蹂”[②]。《宋名臣言行录》后集卷七：“近岁士大夫以言为讳，闾阎愁苦于下而上不之知，明主忧勤于上而下无所诉。其罪在群臣，而愚民无知，归怨先帝。”[③]陆游《渭南文集》卷五：“今愚民无知，方其为奸胥猾吏之所屈抑，中怀冤愤”。当然，文人对下层百姓性格的描述也存在着相当大的主观随意性，有些情况下，“愚民无知”往往是某些自以为是的文人的成见，并不能反映下层百姓在遭遇各类事件时真实的行为特点。

二、地域间的性格差异

以上谈到的下层百姓的性格特点，是将草根社会视作一个整体所进行的笼统的概括。如果我们从地域的角度来看，也可以将不同地方的百姓作出不同的性格区分，如张端义《贵耳集》卷中说：“北人性直。”[④]黄淮《历代名臣奏议》卷一四五也说：“北人性多拙直孤立。”[⑤]都说到北方人性格以豪放耿直为主。而《续资治通鉴长编》卷八四则说寇准“尤恶南人轻巧”[⑥]，这一论断虽然存在地域歧视，但也说明了相对于北方人豪放的性格特征而言，南方人显得更为婉约。宋太宗在太平兴国七年的诏书中规定：“西蜀、岭表、荆湖、江、浙之人，不得为本道知州、通判、转运使及诸事任。”[⑦]这种情况在一定程度上是由地域间的性格差异造成的。

关于南北性格差异的原因，斯达尔夫人曾从“气候”上予以解答：“北方人喜爱的形象和南方人乐于追忆的形象之间存在着差别。气候当然是产生这些差别的主要原因之一。”[⑧]

除了南北差异以外，不同文化圈中的人们也有着不同的性格。如陈文述《古迹诗二首和石甫·岘山堕泪碑》：“吴人性柔易感恩。”[⑨]脱脱《宋史》卷三四七：“蜀人性善柔”[⑩]。黄庭坚《山谷集》别集卷六曰：“藞（郎假切）苴（音鲊），泥不熟也。中州人谓蜀人放诞不遵轨，辙曰川藞苴。”[11]杨亿曾评价道：“闽士轻狭”[12]当然，有些关于地域性格差异的评价，或多或少都带有

[①] [东汉]班固撰《汉书》，郑州：中州古籍出版社，2004，第869页。
[②] [宋]李心传撰《建炎以来系年要录》卷九，《影印文渊阁四库全书》本。
[③] [宋]朱熹、李幼武纂集《宋名臣言行录》后集卷七，《影印文渊阁四库全书》本。
[④] [宋]张端义撰《贵耳集》卷中，《影印文渊阁四库全书》本。
[⑤] [明]黄淮撰《历代名臣奏议》卷一四五，《影印文渊阁四库全书》本。
[⑥] [宋]李焘撰《续资治通鉴长编》卷八四，《影印文渊阁四库全书》本。
[⑦] [宋]同上，卷二三。
[⑧] [法]斯达尔夫人著，徐继曾译《论文学》，北京：人民文学出版社，1986，第146页。
[⑨] [清]陈文述撰《颐道堂集》诗选卷二九，清嘉庆十二年刻道光增修本。
[⑩] [元]脱脱等撰《宋史》卷三四七，《影印文渊阁四库全书》本。
[11] [宋]黄庭坚撰《山谷集》别集卷六，《影印文渊阁四库全书》本。
[12] [元]脱脱等撰《宋史》卷三一一，《影印文渊阁四库全书》本。

地域歧视的成分。

三、民族间的性格差异

除了地域差异外，不同的民族也有不同的性格，因此，我们还可以尝试对汉族和少数民族的民间歌者的性格进行分析。

1、汉族人的性格。

对于女真族、契丹族而言，汉族人的性情显得比较平和。除了地域环境以外，生产、生活方式也是比较重要的因素之一：汉族人在自给自足的农业经济基础上所形成的“日出而作，日入而息”这种有规律的生活方式，也使得他们善于冷静处事，不容易产生激动的情绪。此外，由于汉族的下层百姓大多都不属于“肉食者”，而主要是以五谷等素食为主，这种饮食结构也在一定程度上起到了平稳心态的作用。英国的伯兰特·罗索在其著作《中国人的性格》中就对这种性格进行了描述：“在中国人所有的道德质量中，我最推崇的是他们平和的气质”[①]，并且还将其誉为“一种冷静而内向的尊严”[②]。当然，在这本根据他所结交的中国人的特性而撰写的著作中，他并没有考虑中国多民族的实情，所以，作者所说的“中国人”，应当主要指“汉人”。

本节开头就曾经说到，“性格”表现在人的“态度”和“行为”上，那么，具有明显感情倾向（态度）的怨刺谣就能够在一定程度上对汉族歌者的性格分析提供一些旁证。比如，“平和”的特性在《民间为真德秀语》中就能够大致窥见端倪：真德秀并没有完成抑制物价的计划，但百姓也并没有表现出像在《民间为章惇蔡京蔡卞谣》、《京师为童贯蔡京高俅何执中谣》中那样的怨愤情绪，也没有用一些比较激烈的、诅咒性的字眼，而只是以“一锅面”来形容他办事糊涂。因为人们心中清楚，造成物价高涨的罪魁祸首并不是真德秀，这件事的性质与蔡京等人的作为并不相同。“好心办坏事”总比“坏心办坏事”更容易得到人们谅解，何况真德秀即使没有抑制物价，也并没有使物价进一步上涨。因此，虽然人们心中还是有些许不满情绪，但从歌谣中看来，他们分明已经能够以善良之心包容了这次计划与实践之间的偏差。

然而，平和与善良的优良质量，如果超过了一定的限度，就会变成懦弱。表达怨愤情绪的歌谣作品的存在，并不能否定汉人“平和”的性格特点，相反，它恰恰是这种平和性格的极端反映：它一方面说明了下层百姓的“不幸”，另一方面却也反映了他们的“不争”。这里有必要对谶谣与怨刺谣所反映的创作者心态进行区分：谶谣大多是一个或几个准备采取行动的人，为了造成一定的社会舆论效果，刻意传播到民间的歌谣。在歌谣传播之际，“造谣”者（指刻意通过编造描述相关事件的歌谣来制造社会舆论基础的人）就已经采取行动来改变现状了。然而，怨刺之歌的作者们却只是在单纯而重复地“骂”，其所作所为并不能改变现状，充其量只能直到

[①] [英]伯兰特·罗索著，王正平译《中国人的性格》，北京：中国工人出版社，1993，第66页。
[②] 同上，第52页。

宣泄不满情绪的作用。不管这骂声中所使用的语言多么有力，它依然反映了宣泄者能力的不足与意志的薄弱。

2、契丹、女真族人的性格。

契丹、女真两族因为处于北方，生产力低下，自然环境也相对恶劣，性格也较为豪放，这在作品中也有所体现：辽金的怨刺之谣几乎没有宋朝歌谣中经常采用的“谐音”的手法，多是直抒胸臆。此外，辽金的谶谣在各自歌谣总数中所占的比例要大于宋朝。前文说到，某些谶谣的背后总酝酿着与之相关的行动。这似乎也提示我们，相比汉族而言，少数民族的行动能力更强。或者说，他们更愿意及时采取行动，而不是单纯地发泄情绪。

在这里，我们分别从“地域”和“民族”两个角度对歌者群体进行分类，希望能使民歌作者性格的“原貌”能够更清晰一些。但这并不意味着我们就认定民间歌者只能有这些性格特征，因为我们所采用的二级分类方法也并不能完全解决“人以群分”的局限，只是分类之后所得到的对性格的描述没有那么笼统与模糊。除了本文所说的两项外，还可以而且应该有其他角度，而且视角越多元化，民间歌者的“原貌”就越清晰。

第三节　歌者的创作动机

所谓创作动机，就是推动作家进入文艺创作的心理驱动力。对于创作者来说，创作动机具有十分强烈而持久的作用：“一个作家一旦真正产生了创作动机，就很难再把它抑制下去。”[①]当然，这更适合用来形容文人的创作动机。对于民间歌者而言，创作动机从来都不需要对其进行“抑制”，因为民歌创作过程从“形之于心”到“形之于口”，都是一个相对来说更为直接的“触发——传达”的过程，所以创作动机对于民歌创作者的作用在持久性方面并不十分明显，它算不上一个漫长的过程。然而一旦生成，它却能够快速推动民歌作品的创作。

心理学上将动机分为“缺乏性动机”和“丰富性动机”两种，钱谷融先生在《文学心理学中》对其进行了区别性描述。这种分类方式将对我们分析怨刺之歌和赞美之歌各自的创作动机有所启示。

“所谓缺乏性动机，就是基于人在生存中的某种缺乏或痛苦而产生的动机”[②]宋辽金民歌中大量存在的怨刺之歌正是在“缺乏性动机”的推动下产生的：《靖康元年谚*》是温饱的缺乏，《长安人为杨谭林特歌》是安全的缺乏，《周邦彦述汴都童子歌》是归属感的缺乏，《以蜥蜴求雨*》是安宁的缺乏，《兴定中童谣》是和平的缺乏，《靖康初民间为言路谣》是明君的缺乏，《时人为朱勔家奴语》是忠臣的缺乏，《辽天祚时国人谚》是良将的缺乏……怨刺歌谣的一次次传唱，

① 钱谷融、鲁枢元主编《文学心理学》，上海：华东师范大学出版社，2003，第142页。
② 同上，第143页。

正是不满情绪的一次次宣泄，而在这种宣泄中，心理失衡的状态会得到适当的缓解。

当然，除了诉苦称冤的创作动机以外，一部分怨刺谣的创作与其说是宣泄，不如说是诅咒。如《民间为章惇蔡京蔡卞谣》中的"籍没其家，禁锢子孙"、"入地无门"、"还他命债"，《时人为童贯蔡京谣》中的"打破筒，泼了菜"，《京师为童贯蔡京高俅何执中谣》所唱的"杀了穜蒿割了菜，吃了羔儿荷叶在"都是此类。如果这些歌谣在农民起义之时唱出，简直可以算作是"革命宣言"、"起义口号"了，因为它分明已经包含着强大的对抗性质的行动力。虽然我们不能排除这些歌谣的传唱者因为受了歌谣作品的启发而成为起义者，但至少在他们传唱这些作品的"当下"是没有任何行动趋向的，他们只能通过诅咒来获得内心暂时的平衡，通过想象来制造"人间好世界"。在真正的农民起义尚未生成之前，这只能算作"虚无的抗争"，是下层人民的"精神胜利法"。

关于"丰富性动机"，钱谷融先生作了这样的解释："不是为了解除缺乏或痛苦，而是一种寻求刺激和满足的动机。"[①]我们将这种动机归纳为"娱己"，并用它来描述宋辽金民歌中绝大部分赞美之谣的创作动机。赞美之谣一般所针对的，都是一些能够施行惠民政策的官员，或骁勇善战的军队，或在某些方面有无伤大雅之异行的"怪人"。赞美之谣的产生，就创作动机而言，我们首先能够分析出的就是表达喜悦和感激的心情。也许歌颂者并不指望执政官员听到，也没有刻意地夸赞，只是由于喜悦与感激之情十分强烈，以致于不吐不快，必须要以歌谣的形式抒发出来。所抒发的情感，无论是喜悦还是感激，都只是歌唱者"自己"的情绪。所以，在没有确凿证据证明赞美之谣有其他功利性目的之时，这些作品的创作动机也只是"娱己"，它是百姓唱给自己听的歌。当然，赞美之谣中还有一些类似祭祀时所唱的祝福之歌，这属于特殊情况，我们将在下一章中进行具体分析。

其他一些不具备明显的美、刺倾向的诸如《大同蔚州宣府朔州语》、《采萍歌*》等作品，娱己的动机更为明显。对某一地方的地貌或风物进行吟咏，完全是百姓在闲余时间对这一地区进行长久的接触与观察所产生的自然而然的创作行为。严格意义上来说，这类作品的审美意味比"赞美之歌"更强，因为我们并不能完全排除后者在传播之时希望当事人听到的意图（尤其是少数祝福之歌），而地理谣则完全可以排除这一嫌疑。虽然地理谣作为民间歌谣的一种，在表达、构思及意境上没有"相看两不厌，只有敬亭山"以及"我见青山多妩媚，料青山见我应如是"这些句子那么巧妙生动，但从创作心理上来分析，这些作品同样都是以"登山则情满于山，观海则意溢于海"[②]方式进行创作的，甚至同样都采用了一种"情不情"的观照方式，也都同样存在着"情往似赠，兴来如答"[③]的可能性。

不过，我们对赞美之歌创作动机的探讨也不能仅仅停留在"娱己"上。童庆炳先生将创作

[①] 钱谷融、鲁枢元主编《文学心理学》，上海：华东师范大学出版社，2003，第144页。
[②] 语出《文心雕龙·神思》，第493—494页。
[③] 语出《文心雕龙·物色》，第695页。

动机分为“显动机”和“潜动机”，并认为“创作潜动机”来源于遗忘或创伤性潜意识，“它指个体将知觉、学习成果转换为记忆痕迹，但因时间久远难以回忆或遭受某种创作性经验冲击，被迫压入意识阈限之下的东西。”[①]而顺着这一思路，我们也能够发现赞美之谣因“创伤性潜意识”而引发的“创作潜动机”。“艺术研究”这一章中，我们在对一些特定句式的解读过程时认为，即使是表面上表达赞美之意的作品，依然深深隐藏着百姓的愁苦和担忧。这是因为百姓在遇到能够施行仁政的好官之前，已经有太多的“创伤性经验”[②]。例如，《镇江民为蔡洸歌》中，“俾我不夺，蔡公是赖”的赞美背后，仍然存在过“时久旱，郡民筑陂，潴水灌溉，漕司檄郡决之，父老泣诉”的悲惨经历，赞美蔡公的“不夺”，恰恰反映了百姓对“夺”之行径的心有余悸；《舒州石塘民为周必正歌》在“陂利始均”之前，仍然有地方百姓“壅水使不得行”的民间纠纷。我们认为，人们之所以对这些赞美之谣奋力传唱，正是对长久以来由艰难岁月带来的身心创伤所采取的一种代偿性措施。

从数量上看，谶谣在宋辽金民歌中所占比例也是比较大的，作为一种特殊的歌谣，谢贵安先生在《中国谶谣文化研究》中指出：“谶谣的性质是一种舆论性的预言，具有一种兼“天意”与“民意”于一体的“舆诵”功能。谶谣在古代是一处流传较广的舆论传播方式，它是中国古代社会中“非正式”的信息传播手段，是一种舆论工具。在宗法专制社会，群众的意见和呼声，只能通过谣谚发表出来，而谶谣则成为表达群众“极端”情绪的传播管道。由于谶谣具有表达群众心愿以及昭示上天神意的特点，因此历代政治家也都利用谶谣表达个人的观点和私见，以造成一种大众所向和天意如此的态势，从而影响社会群体的心理和行为。”[③]

也就是说，谶谣具有“私见”和“民愿”的双重性质。比如《宋真宗时童谣》中对丁谓的唾弃和对寇准的拥护应当算是“民愿”，但结合后来丁谓被贬的结果来看，却又是对歌谣内容的应验，其中不排除某个政治家先制造舆论再采取行动以推波助澜的可能性。除了这首作品外，《建隆中京师歌》、《五更头谣》、《投坑伎歌曲*》、《天祚时狂人歌》、《贞祐元年卫州童谣》都是在重大行动之前传唱的歌谣，而这些行动的结果也都是对歌谣内容的应验。因此，这些谶谣的创作动机主要是制造舆论，以有助于采取行动。

然而，宋辽金谶谣中还有大量的“状元谶”，与上文所说的谶谣的创作动机有所不同。我们在前文的“内容研究”章中曾经谈到，“状元谶”只是表达一种良好的愿望，它并没有太明确的指向性；至于此后的应验，只能算是一种巧合。

通过对宋辽金民歌创作动机的分析，我们可以进一步了解下层百姓在一定的生存背景下的情感状态以及情绪表达方式，同时也能够对民宋辽金民歌作品有更深入的理解和体味。

---

① 童庆炳、程正民主编《文艺心理学教程》，北京：高等教育出版社，2001，第138页。
② 同上，第144页。
③ 谢贵安著《中国谶谣文化研究》，第5－6页。

第五章　地域研究

“汉、魏、六朝、唐、宋、元诗，各自为体。譬之方言，秦、晋、吴、越、闽、楚之类，分疆画地，音殊调别，彼此不相入。此可见天地间气机所动，发为音声，随时与地，无俟区别，而不相侵夺。然则人囿于气化之中，而欲超乎时代、土壤之外，不亦难哉？”[①]在第一章中，我们探讨了“时代”对于宋辽金民歌发展所造成的影响；本章则主要介绍不同“土壤”中产生的民歌所具有的不同特色。民歌的地域性，是其土生土长的先天的特征。由于各地景观、风俗迥异，各地的民歌也呈现出不同的风格特色。

地域研究主要采用比较的方法进行，它需要满足以下两个条件：一是民歌分布较广，至少分布于二至三个不同的区域；二是每一区域的民歌分布集中、特色鲜明。这样才能够通过比较发现不同地域中歌谣的区别性特征。宋朝歌谣分布较广，从北到南、自东向西都有歌谣的吟唱，提供了进行地域研究的可能。但除了少数地域歌谣分布较为集中外，其他地区作品数量屈指可数，这对于地域研究的全面展开是较为不利的。同时，辽金两朝歌谣的整体数量本就不多，几乎是以一种“沧海遗珠”的形式存在的，就数量而论，辽金两朝不同地域的歌谣不可能存在特别明显的差异；就歌谣特色而言，数量的不足使得特色的显现不具备可能性。此外，在现存的有关辽金两朝的文献记载中，也不存在与该朝某地民间歌谣有关的论述。因此，我们只能将辽金歌谣视为一个整体，将其与宋代歌谣的区别作一宏观的概述：就作品内容而言，我们在上一章中已经提到，辽金歌谣中谶谣的数量较多，并且大多与战争有关；此外，金朝歌谣存在比较明显的巫文化色彩。因此，辽金歌谣具有更为浓厚的神秘性与民俗特色——这是对比宋朝歌谣而言，辽金歌谣最明显的特点。

考虑到辽金两朝各自的地域研究具有不可操作性，我们在第四节“辽金民歌”中将其作一体而论。前三节则主要讨论宋代民歌的地域特点，分别论述了吴地、巴蜀及岭南的民间歌谣，这些地区歌谣作品集中，地方性较强，因而具有较大的研究价值。

第一节　吴地民歌

一、“吴歌”概念及称谓

顾颉刚先生在《吴歌小史》中对吴歌所包含的地域范围及吴歌的定义做了详细的说明：“吴歌的地域，自苏州改为吴县以后，很容易引起误会，以为只是苏州一带才称吴，其实是很不对

[①] 李东阳著，李庆立校释《怀麓堂诗话校释》，北京：人民文学出版社，2009，第119页。

的。吴的区域包括很广，差不多现在说江、浙话的区域都是。……我们现在所说的三吴，大致自江以南，自浙以西，都包括在内；所谓吴歌，便是流转于这一带小儿女口中的民间歌曲。”[①]

宋朝的吴地，大致指江南东路、两浙西路、两浙东路这些行政区划所在的地域范围。所谓宋代吴歌，应当也指这几处的歌谣。

《全宋诗》中多次提到的“山歌”，应当也是吴歌。首先，从歌者身份来看，宋诗中的“山歌”多是村野中人歌唱的，如刘克庄《警斋侍郎舟和放翁五言过奬衰朽且示雄文二编次韵一首》：“里鼓闻咸池，山歌混葛天。”[②]仇远《三更汎舟谢达割》其一：“山歌与村笛，醉卧听渔童。”[③]其次，从诗人听歌的地点来看，“山歌”都在吴地传唱，如朱南杰《出嘉兴》：“山歌已接长河堰，到得临平月又明。”[④]宋伯仁《夜过乌镇》：“夜行船上山歌意，说尽还家一片心。”[⑤]这两首诗题中的“嘉兴”、“乌镇”都属于吴地。第三，从歌曲声调来看，沈与求《清明》中的“山歌惯习吴歈调，水戏终含楚些声”[⑥]明确指出所谓“山歌”是以吴声歌唱的。此外，明代叶盛《水东日记》也说：“吴人耕作或舟行之劳，多作讴歌以自遣，名唱山歌，中亦多可为警劝者，谩记一二：‘月子弯弯照几州？几家欢乐几家愁？几家夫妇同罗幛？多少漂零在外头？’‘南山头上鹁鸪啼，见说亲爷娶晚妻。爷娶晚妻爷心喜，前孃儿女好孤恓。’”[⑦]由此看来，“山歌”当是吴歌的别称。

二、《全宋诗》中的“吴歌”

《全宋诗》中共有57首诗歌记载了“吴歌”，但这些并不都是指宋代吴地的民间歌谣。“吴歌”在宋诗中出现的情况大致可以分为以下几类：

1、六朝乐府。如徐铉《观灯玉台体十首》其一：“吴歌楚舞玉诗新，华灯兰焰动鱼鳞。”[⑧]胡宿《送君为从事东归》：“吴歌闻子夜，陶菊见重阳。”[⑨]郭祥正《春日独酌十首》其四：“吴歌梁尘飞，越舞白雪回。英雄既长往，珠金安在哉。”[⑩]秦观《次韵公辟会流觞亭》：“偷引湖光一派飞，咏觞还却似当时。吴歌送酒随流急，越艳浮花转曲池。”[11]晁补之《陌上花八首》其五：“吴歌白纻怨芳菲，肠断怀王去不归。”[12]一般是用典，或表达怀古之意。提及“吴歌”的宋诗中，

[①] 顾颉刚等辑，王煦华整理《吴歌·吴歌小史》，南京：江苏古籍出版社，1999，第603页。
[②] 《全宋诗》，第58册，第36497页。
[③] 《全宋诗》，第70册，第44190页。
[④] 《全宋诗》，第63册，第39394页。
[⑤] 《全宋诗》，第61册，第38165页。
[⑥] 《全宋诗》，第29册，第18772页。
[⑦] [明]叶盛撰《水东日记》卷六，《影印文渊阁四库全书》本。
[⑧] 《全宋诗》，第1册，第138页。
[⑨] 《全宋诗》，第4册，第2059页。
[⑩] 《全宋诗》，第13册，第8814页。
[11] 《全宋诗》，第18册，第12131页。
[12] 《全宋诗》，第19册，第12866页。

有很大一部分都属于这一类。

2、诗人唱吴歌。如蔡襄《八月十九日》："欲作吴歌弄清昼，回看满眼西阳红。"[①]李复《泛舟滴水君俞用韩泛南溪韵作诗三首遂和》其二："叩舷发吴歌，荡漾无时休。"[②]张耒《西湖三首》其二："水上亭台凉气多，扣舷倚棹唱吴歌。"[③]

3、代指歌舞。一般和"楚舞"并提，用作宴飨或排解情绪。如李觏《赠韩侍禁》："吴歌楚舞时相慰，剑铗梅干铁有花。"[④]杨杰《和酬子瞻内翰赠行长篇》："吴歌楚舞屏不用，夹道青玉排云根。"[⑤]苏轼《九日黄楼作》："诗人猛士杂龙虎，楚舞吴歌乱鹅鸭。"[⑥]释道潜《游叶城韩氏东园》："松风菊露滋清夜，楚舞吴歌奉宴觞。"[⑦]在这些诗歌中出现的"吴歌"，其歌者的身份都不明确，因此只能视为代称。

4、宋代民歌。如刘兼《莲塘霁望》："采莲奴散吴歌阕，拾翠人归楚雨晴。"[⑧]曾巩《南湖行二首》其一："着红少年里中出，百金市上栽轻罗。插花步步行看影，手中掉旅唱吴歌。"[⑨]秦观《秋兴九首・拟韦应物》："痴儿踏吴歌，娅姹足讹音。"[⑩]陆游《秋日郊居八首》其六："鱼咸满缶酒新刍，处处吴歌起垄头。"[11]这些作品明确提到了歌唱者的身份或歌唱地点，结合诗歌语境，可以将其定为宋代民歌。

5、疑似民歌。这一类出现在宋诗中的"吴歌"既没有交待歌者，又不见怀古之意，但一般情况是诗人在山野、水边听到的。虽然我们将其单列一类，但如果从宽处理，这些作品中的"吴歌"也可以视为宋代民歌。如周紫芝《海昌舟中雨过晚凉二首》其一："白板艅艎铁裹头，吴歌声在藕花洲。"[12]陆游《舟中晓赋》："小艇下沧浪，吴歌特地长。"[13]释宝昙《泊分水》："橹声伊轧诉东风，楚语吴歌落枕中。"[14]韩淲《坡翁》："三叹志林真不朽，儿童楚语任吴歌。"[15]周密《归航夜雨有感》："扣舷何处起吴歌，客思由来入夜多。"[16]

[①] 《全宋诗》，第7册，第4769页。
[②] 《全宋诗》，第19册，第12421页。
[③] 《全宋诗》，第20册，第13238页。
[④] 《全宋诗》，第7册，第4349页。
[⑤] 《全宋诗》，第8册，第7848页。
[⑥] 《全宋诗》，第14册，第9264页。
[⑦] 《全宋诗》，第16册，第10805页。
[⑧] 《全宋诗》，第1册，第238页。
[⑨] 《全宋诗》，第8册，第5558页。
[⑩] 《全宋诗》，第18册，第12145页。
[11] 《全宋诗》，第39册，第24784页。
[12] 《全宋诗》，第26册，第17375页。
[13] 《全宋诗》，第39册，第24604页。
[14] 《全宋诗》，第43册，第27111页。
[15] 《全宋诗》，第52册，第32671页。
[16] 《全宋诗》，第67册，第42546页。

三、宋代吴歌的内容

现存宋朝歌谣中有大量的吴歌，但北宋吴歌的数量极为有限，只有《民间为章惇蔡京蔡卞谣》、《宰相谣二则》、《民为刘幹歌*》、《苏州民为王觌歌》这四首属于北宋年间无疑，其余都生成于南宋年间，并且大部分作品都出自临安。都城作为政治活动的中心，各项政策的执行往往比其他地域更为迅速；上至皇帝、下至各类官员对都城百姓的影响也更为直接。而生活在都城中的百姓，则是这些政治活动及政策结果的直接承受者。因此相对而言，两宋都城的民歌作品数量都多于其他地域，也都能更准确及时地反映时事。同时，两宋都城虽以繁华著称，两地民歌中的赞美之谣却都寥寥无几，这一现象在临安府比在开封府更典型：开封府尚有《京师谣》、《京师为包拯宋祁谚》、《京师为包拯语》这 3 首赞美之歌；然而，纵观整个临安府歌谣，仅有《临安民谣》是表达赞美之情的作品，其余几乎全是讽刺之谣。1127 年北宋都城开封为女真所破，中原尽失，宋朝南迁于吴地，1131 年定都临安。虽然孝宗、宁宗时期较为安定，但此后宋室的总体情况却呈江河日下之势，军事实力软弱，政治上也颇为无能。中原父老热望着“天水归汴，复见太平”，然而本应用于收复中原的兵力却用于“行在盖起太平楼”；在“纸钱飞上天”的情况下，抑制物价的计划却“打作一锅面”；“满头多带假（贾），无处不琉璃（流离）”的乱世非旦出不了救天下苍生的英雄，反而养出了一大群“头乌身上白”的“米虫”。南宋诗人杨万里曾在《初入淮河四绝句》其四中以“中原父老莫空谈，逢着王人诉不堪”[①]来反讽统治者的无能。其实，“不堪”的岂止“中原父老”？江南百姓也有他们生命中的不能承受之重，并且较之其他地区，吴地歌谣对这些“不堪”之情的表达似乎更加深刻，更加透彻，同时也更加哀婉跌宕，更加动人心魄。

《辑录》中所存吴歌多用来表达对统治者的怨恨之情，但《全宋诗》中所载吴歌（包括“山歌”）却有更为丰富的内容，大致可以分为以下几类。

1、“伤离别”之作，如袁说友《江舟牵夫有唱湖州歌者殊动家山之想赋吴歌行》：“宛转断复连，尽是伤离别。”[②]

2、祭祀，一般是用于凭吊屈原，如张商英《竞渡》：“龙舟鼓笛和吴歌，采索缠筒吊汨罗。”[③]梅尧臣《泊昭亭山下得亭字》：“滩愁江舸涩，祠信楚巫灵。日暮渡头立，山歌不可听。”[④]刘克庄《湘潭道中即事二首》其二：“傩鼓鼕鼕匝庙门，可怜楚俗至今存。屈原章句无人诵，别有山歌侑桂尊。”[⑤]

---

① 《全宋诗》，第 42 册，第 26439 页。
② 《全宋诗》，第 48 册，第 29887 页。
③ 《全宋诗》，第 16 册，第 10997 页。
④ 《全宋诗》，第 5 册，第 3096 页。
⑤ 《全宋诗》，第 58 册，第 36206 页。

3、劳动时的歌唱，如陆游《秋日郊居八首》其六："鱼咸满缶酒新篘，处处吴歌起垄头。"[①]刘兼《莲塘霁望》："采莲奴散吴歌阕，拾翠人归楚雨晴。"[②]陈造《次韵许节推喜雨》其二："妇子赴工听晓鼓，山歌和应挥汗雨。"[③]

从文人的记录中，我们可以更加完整地了解到宋代吴地歌谣的内容。

四、宋代吴歌的艺术特色

《乐府诗集》卷四四《吴声歌曲》说："《晋书·乐志》曰：'吴歌杂曲，并出江南。东晋已来，稍有增广。其始皆徒歌，既而被之管弦。'"[④]而这种歌曲在晋代被称为"妖俗之音"，据《太平御览》卷四九一载，《晋中兴书》曰："王恭尝宴于司马道子室，尚书谢石为吴歌。恭曰：'居端右之重，集宰相之座，而放妖俗之音乎？'并有惭色。"[⑤]可见，吴歌在魏晋时期是为上层统治者不齿的。但到了宋代，文人眼中的吴歌却别有一番风味。我们可以综合诗人对民间吴歌以及"山歌"的描述，考察宋代吴地歌谣的艺术价值。

1、声音清婉。如刘敞《雨中家人致酒》："山歌倚瑟清无赖，野馔随樽特自优。"[⑥]刘翰《吴门行》："吴歌婉婉清如水，西风晓自阊门起。"[⑦]叶适《医工叹重赠柳山人》："山歌静夜声宛转，更着此曲歌中流。"[⑧]

2、自成格调。舒岳祥《春日山居好十首》其七说："连朝恣泥饮，随意有山歌。句小从人学，才衰觉气和。"[⑨]刘克庄《用强甫蒙仲韵十首》其四："山歌亦自谐音节，莫管人嘲似哑钟。"[⑩]陆游《农桑四首》其一："山歌高下皆成调，野水纵横自入塘。"[11]戴表元《次韵答邻友近况六首》其五："村酒沾唇频得酒，山歌出口即成篇。"[12]

3、情思凄怨。苏轼《陌上花三首·序》："吴人用其语为歌，含思宛转，听之凄然。"张耒《上元三绝》其三："江边灯火似秋萤，哀怨山歌不可听。"[13]袁说友《东塘集》卷一《江舟牵夫有唱湖州歌者殊动家山之想赋吴歌行》对吴歌做了较为全面的描述："我家苕霅边，更更闻夜船。夜船声欸乃，肠断愁不眠。一声三四咽，掩抑含凄切。宛转断复连，尽是伤离别。两月江

[①] 《全宋诗》，第39册，第24784页。
[②] 《全宋诗》，第1册，第238页。
[③] 《全宋诗》，第45册，第28051页。
[④] [宋]郭茂倩编撰《乐府诗集》，北京：中华书局，1979，第639－640页。
[⑤] [宋]李昉等撰《太平御览》卷四九一，《影印文渊阁四库全书》本。
[⑥] 《全宋诗》，第9册，第5870页。
[⑦] 《全宋诗》，第45册，第27844页。
[⑧] 《全宋诗》，第50册，第31207页。
[⑨] 《全宋诗》，第65册，第40946页。
[⑩] 《全宋诗》，第58册，第36388页。
[11] 《全宋诗》，第40册，第25436页。
[12] 《全宋诗》，第69册，第43718页。
[13] 《全宋诗》，第20册，第13285页。

头程，杳不闻此声。身游荆渚路，梦到湖州城。但闻空山女儿呼，不见前溪渔父鸣。今朝牵头上，忽作吴歌唱。初声与后声，一一浑悲怆。问汝何所得，昔棹吴中航。吟得溪女曲，动君思故乡。我方西上夜，夜夜家山侧。声声劝早归，霅水年年碧。”[①]从这首诗中可以得知，宋代吴歌主要体现为一种“凄切”、“宛转”、“悲怆”的风格。

除了上文所说的内容和艺术风格以外，上述这首《吴歌行》还传递了更为丰富的信息，我们可以从中了解到，江、河之畔所唱的吴歌，其歌者多为船工牵夫，歌唱时间多在夜晚，并且能够使异乡游子产生“思故乡”之情。

第二节　巴蜀歌谣

“巴蜀”一向被视为四川的代称：“今重庆市与四川省所辖广大地区简称巴蜀。重庆市在历史上是巴地的主要中心与代表之一；川西平原是蜀地的中心，在历史上为蜀地的主要代表。”[②]事实上，“巴蜀”在地域范围上并不完全等同于今重庆与四川，袁庭栋先生所着《巴蜀文化》认为：“由于巴与蜀的地区比较广阔，也由于古代的先民经常举族迁徙，所以古代的巴并不止指今川东地区，而包括从汉水中游到长江中游地区的广大地域……总之，在包括今天四川、陕西、湖北、湖南、江西等省部分地区的广大地域都可称为巴……蜀的情况与巴相似，古代称蜀的地域北起今陕西与甘肃的南部，南至今云南与贵州的北部……不过，蜀人活动地区的中心一直在今川西地区，早期在川西北的岷山山区，后期在川西平原”[③]。同时明确指出：“无论是古代的巴蜀，唐代的两川或是宋代的四川，所辖区域均超出今天四川的范围。”[④]所以，所谓“四川”只能视作广大“巴蜀”地区的中心或代表。

四川在宋代的全称是“川峡四路”，据顾炎武《日知录》卷三一《四川》载：“唐时剑南一道止分东、西两川而已，至宋则为益州路、梓州路、利州路、夔州路，谓之川峡四路，后遂省文名为四川。”[⑤]本节的研究正是以“川峡四路”的民间歌谣为主体而展开的。

一、现存篇目及作品艺术特点

目前所收集的篇目中，属于巴、蜀地区的作品主要有：《益州人为王曙谣》，《“草祭”之谣》，《蜀人为张浚谚*》，《果州百姓为史谦怨歌》，《蜀人讽胡元质*》，《人为蜀僧语》，《民为王君贶谣*》，《果州民为张义实杨泰之歌》，《军民为张栻谣》，《阆州里人歌》，《蓬州父老为吴几复歌》，

[①] 《全宋诗》，第48册，第29887页。
[②] 罗开玉《论历史上巴与蜀的分分合合》，社会科学研究，2000年5月。
[③] 袁庭栋著《巴蜀文化》，沈阳：辽宁教育出版社，1995，第6—7页。
[④] 同上，第16页。
[⑤] [清]顾炎武著，周苏平、陈国庆点注《日知录》，兰州：甘肃民族出版社，1997，第1321页。

《百姓歌蒲叔献*》。除了《阆州里人歌》属于谶谣以外，巴蜀歌谣的主要内容是以赞美、怨刺为主。

相对赞美之歌而言，巴蜀歌谣中的怨刺之歌在艺术手法上似乎更胜一筹，主要体现在以下两个方面：

1、讽刺谣中的对比手法。巴蜀歌谣在艺术上也有较高的成就，特别值得一提的是它在讽刺之谣中普遍应用的对比手法。《蜀人讽胡元质*》中“成”与“败”、“高”与“低”是将代表姓氏的语汇所具有的多重语义进行反向联想而引发的对比；《民为王君贶谣*》中“饿莩门前动管弦”与“朱门酒肉臭，路有冻死骨”有异曲同工之妙，所反映的都是生活状况的对比。

2、数字歌中的分析才能。如《军民为张栻谣》中的“百万”与“五十”是由一组悬殊的数字构成的对比；《蜀人为张浚谚*》是将张浚战败的原因及其恶劣后果由数字“一”到“十”贯穿起来，在不动声色的叙述中将讽刺之情表现得淋漓尽致，能够给人耳目一新之感。与其它地区的讽刺之谣主要用来宣泄、诅咒相比，巴蜀歌谣更多地体现了一种冷静而理智的分析才能。

二、巴歌

《华阳国志·巴志》载：“巴人劲勇，俗喜歌舞。”《方舆胜览》卷五二《崇庆府》说此地“俗好歌舞”，后注曰：“常璩《志》：‘云云，危弦促管，声尤激切。’”[①]卷六八说巴州“乐于歌舞”，后注曰：“《清化志》：‘以歌舞遨游为乐。’”[②]宋代文人诗词中多次提到“巴歌”，这一称谓有两种释义，一是自谦之辞，如陈造《次韵杨宰宿北阿》：“巴歌拟报阳春赠，未敢从人索品题。”[③]孙应时《答任检法》其一：“知心叹绝任夫子，肯和巴歌为解愁。”[④]二是指巴地的歌谣，如梅尧臣《送张子野屯田知渝州》：“歌将听巴人，舞欲教渝童。况尝善秦声，乐彼渝人风。”[⑤]

陆游的诗词作品中常常提到巴歌，并赋予巴歌“凄然”、“愁苦”的感情基调。如《松滋小酌》：“骚客久埋骨，巴歌犹断肠。”[⑥]《荔枝楼小酌二首》其二：“病与愁兼怯酒船，巴歌闻罢更凄然。”[⑦]《秋日怀东湖二首》其二：“边州客少巴歌陋，谁与愁城略解围。”[⑧]《齐天乐·三荣人日游龙洞作》：“宛转巴歌，凄凉塞管，携客何妨频奏。”

巴地民歌中最有名的就是“下里巴人”和“竹枝词”。此外，巴地还曾经盛行过“巴渝舞”，《乐书》卷一七四《巴渝舞》载：“《三巴记》曰：关中有渝水，实民锐气喜舞。汉高帝乐其猛

① [宋]祝穆撰、祝洙增订，施金和点校《方舆胜览》，第929页。
② 同上，第1186页。
③ 《全宋诗》，第45册，第28184页。
④ 《全宋诗》，第51册，第31782页。
⑤ 《全宋诗》，第5册，第3088页。
⑥ 《全宋诗》，第39册，第24286页。
⑦ 《全宋诗》，第39册，第24323页。
⑧ 《全宋诗》，第39册，第24327页。

锐，数观其舞，使人习之，故名巴渝焉。梁朝宣烈舞有牛俞、弩俞，即巴渝舞也。魏改为昭武，隋罢而不用。试知夷不乱华之意也。（阆中有渝水，其人多居水左右，天性劲勇，初为汉前锋，数陷阵。俗喜歌舞，高祖观之曰：'此武王伐纣歌也。'乃命乐人习之。）"[①]

1、"下里巴人"。《文选》卷四五录宋玉《对楚王问》："客有歌于郢中者，其始曰《下里巴人》，国中属而和者数千人；其为《阳阿薤露》，国中属而和者数百人；其为《阳春白雪》，国中属而和者不过数十人而已。"[②]可见早在春秋战国时期，巴歌就已流传到了楚地都城郢（今湖北江陵、钟祥一带），宋代诗歌中出现的"巴歌"有与"楚舞"并称的现象，（如王十朋《上元山中百姓出游作三章谕之》其一："邻里相呼入郡城，巴歌楚舞沸欢声。"[③]阎伯敏《十二峰·聚鹤》："望夫石女春复秋，巴歌楚舞随遨游。"[④]）可以看作是从春秋战国时期就开始的巴、楚两地文化交融的结果。

2、"竹枝词"。"竹枝词"又名"竹枝"、"竹枝子"、"竹枝歌"。早在晋代，"竹枝"就被收入《乐府》中，到唐代，由于著名诗人的大力模仿，使其大放异彩。《乐府诗集》卷八一："《竹枝》本出于巴、渝。唐贞元中，刘禹锡在沅、湘，以俚歌鄙陋，乃依骚人《九歌》，作《竹枝》辞九章，教里中儿歌之，由是盛于贞元、元和之间。"[⑤]宋代民间唱竹枝歌有两种情形，一是在祭祀活动中唱，如《太平寰宇记》卷一三七记录了祭祀活动中唱"竹枝歌"的情形："巴之风俗，皆重田神，春则刻木虔祈，冬则用牲解赛，邪巫击鼓以为淫祀，男女皆唱《竹枝歌》。"[⑥]马之纯《祀马将军竹枝辞》其八："劝汝乡人宜善事，祀时同唱竹枝辞。"[⑦]二是非祭祀的场合（如聚会等）中歌唱，如陆游《三峡歌九首》其八："万州溪西花柳多，四邻相应竹枝歌。"[⑧]王周《和程刑部三首·清涟阁》："凭栏堪入画，时听竹枝歌。"[⑨]

"竹枝歌"流传很广，楚地、吴地都不乏吟唱者，如《同德麟仲宝过谢公定酌酒赏菊以悲哉秋之为气萧瑟八字探韵各赋二诗仍复相次八韵某分得哉萧二字》其一："楚女唱桃叶，楚巫歌竹枝。"[⑩]梅尧臣《王龙图知江陵》："地与蛮溪接，江通汉水流。风宜橘林赋，俗尚竹枝讴。"[11]《苕溪渔隐丛话后集》卷一二载：《苕溪渔隐》曰："《竹枝歌》云：'杨柳青青江水平，闻郎江上唱歌声。东边日出西边雨，道是无情也有情。'予尝舟行苕溪，夜闻舟人唱吴歌。歌中有此后两句，余皆杂以俚语。岂非梦得之歌自巴渝流传至此乎？"可见，竹枝歌的流传不仅时间久远，而且

[①] [宋]陈旸撰《乐书》卷一七四，《影印文渊阁四库全书》本。
[②] [梁]萧统编，[唐]李善注《文选》，上海：上海古籍出版社，1986，第1999页。
[③] 《全宋诗》，第36册，第22826页。
[④] 《全宋诗》，第51册，第32081页。
[⑤] [宋]郭茂倩编撰《乐府诗集》，北京：中华书局，1979，第1140页。
[⑥] [宋]乐史撰，王文楚等点校《太平寰宇记》，北京：中华书局，2007，第2671页。
[⑦] 《全宋诗》，第49册，第30983页。
[⑧] 《全宋诗》，第40册，第24879页。
[⑨] 《全宋诗》，第3册，第1761页。
[⑩] 《全宋诗》，第20册，第13576页。
[11] 《全宋诗》，第5册，第2876页。

范围也很广阔，显示了旺盛的生命力。

三、蜀地民歌与音乐

蜀地自古就崇尚娱乐、歌舞，如张咏《悼蜀四十韵》：“蜀国富且庶，风俗矜浮薄。奢僭极珠贝，狂佚务娱乐。虹桥吐飞泉，烟柳闭朱阁。烛影逐星沈，歌声和月落。”[①]苏轼《和子由蚕市》：“蜀人衣食常苦艰，蜀人游乐不知还。”[②]蜀地的乐器也十分有名，黄休复《茅亭客话》卷一〇《黄处士》说：“琴最盛于蜀”。谭用之《途次宿友人别墅》：“蛮酒客稀知味长，蜀琴风定觉弦高。”[③]崇尚娱乐的传统、乐器的发达，使得蜀地的民间歌舞音乐活动也十分繁盛。《太平寰宇记》卷七二《益州》就说道：“《蜀记》云：‘刚悍生其方，风谣尚其文。’”[④]

蜀民常有赞美官员之举，除了现存篇目中的赞美之歌外，宋代诗歌中也有相关记载，如石介《宋颂九首·汤汤》其二：“蜀人鼓舞，与我偕来。”[⑤]曾丰《公迈何遄》其一：“公之西矣，蜀人是谣，都人是嚣。”[⑥]冯山《送赵悦道参政大资知越州二首》其二：“徒御纷纷拥剑关，蜀人感泣送公还。欲知千里讴歌意，半在百篇文字间。”[⑦]虽然文人诗中所谓“赞美”难免会有“溢美”之嫌，但也具有一定的参照意义。

民俗活动中经常需要用到音乐，蜀地也不例外，尤其是少数民族。曹学佺《蜀中广记》载：“九州要记云：‘巂之西有文夷人，身青而有文，如龙鳞于臂胫之间。将婚，会于路。歌谣相感，合以为夫妇焉。’”《太平寰宇记》卷七六《简州》中也提到了少数民族在举行婚嫁活动中所使用的乐器：“有獠人，言语与夏不同，嫁娶但鼓笛而已，遭丧，乃立竿悬布置其门庭，殡于别所，至其体骸燥，以木函盛，置于山穴中。”[⑧]从中可以粗略地了解到蜀地少数民族的婚丧嫁娶习俗概貌。

第三节　岭南民歌

“岭南”即宋代广南，包括今两广和海南、港澳地区。目前所搜集到的岭南民歌作品篇目共有以下几首：除了前文“地理风物谣”中介绍的《人为岭南八州言》从总体上对岭南八州进行评价外，《南恩民为陈丰歌》、《南恩民歌徐应龙*》、《广州为邵晔陈世卿歌》、《广东民为李纶

[①] 《全宋诗》，第1册，第521页。
[②] 《全宋诗》，第14册，第9119页。
[③] 《全宋诗》，第1册，第42页。
[④] [宋]乐史撰，王文楚等点校《太平寰宇记》，第1461页。
[⑤] 《全宋诗》，第5册，第3396页。
[⑥] 《全宋诗》，第48册，第30172页。
[⑦] 《全宋诗》，第13册，第8672页。
[⑧] [宋]乐史撰，王文楚等点校《太平寰宇记》，第1537页。

歌》、《宋开宝初广南谣》、《百花洲谶*》、《广州状元谣*》、《南人谣*》、《琼州人为李谔吴群歌*》、《百姓歌放生池亭*》为广东民歌，《学桥谶*》、《时人为日山月山语》属于广西民歌。如果将岭南民歌视为一个整体，其内容基本上能够涵盖前文论述的宋辽金民歌内容（美刺之歌、地理谣、谶谣），可见现存有篇目的岭南民歌能够比较全面地反映当地的社会生活。

一、"音乐化"的生活

不但现存的民歌作品能够全面地反映社会生活，岭南地区的音乐活动也渗透到了生活的方方面面。正如《太平寰宇记》卷一六六所说："以水田为业，不事蚕桑。生以唱歌为乐，死以木鼓助丧。"[①]本是对贵州风俗的描述，但从整个岭南地区的音乐普及程度来看，当地居民从生到死都离不开音乐，他们的生活已经"音乐化"了。

1、"夜泊"与"送老"。

《太平寰宇记》卷一六三《南仪州》："俗不知岁，惟用八月酉日为腊，长幼相慰贺，以为年初。每月中旬，年少女儿盛服吹笙，相召明月下，以相调弄，号曰夜泊，以为娱。二更后，匹耦两两相携，随处相合，至晓则散。"[②]可见，"夜泊"是岭南地区"年少女儿"寻找伴侣这一民俗活动的代称。

《岭外代答》卷四《送老》："岭南嫁女之夕，新人盛饰庙坐，女伴亦盛饰夹辅之，迭相歌和，含情凄惋，各致殷勤，名曰送老，言将别年少之伴，送之偕老也。其歌也，静江人倚《苏幕遮》为声，钦人倚《人月圆》，皆临机自撰，不肯蹈袭。其间乃有绝佳者。凡送老皆在深夜，乡党男子群往观之，或于稠人中发歌以调女伴，女伴知其谓谁，亦歌以答之，颇窃中其家之隐慝，往往以此致争，亦或以此心许。"[③]这里"送老"则代指出嫁，而其中的"迭相歌和"有点类似于"哭嫁"，以唱歌表达"凄惋"的依依不舍之情。而在"送老"的过程中，同样伴随着以唱歌来求侣的活动。与南仪州多为女子唱歌不同，这里主要是男子唱歌。

2、箫鼓助丧。

《岭外代答》卷七《白巾鼓乐》："南人难得乌纱，率用白纻为巾，道路弥望白巾也。北人见之遽讶曰：'南瘴疾杀人，殆比屋制服者欤？'又南人死亡，邻里集其家，鼓吹穷昼夜，而制服者反于白巾上缀少红线以表之。尝闻昔人有诗云'箫鼓不分忧乐事，衣冠难辨吉凶人'，是也。"[④]这里提到了岭南的一个较为奇特的民俗：丧事置办得如同喜事一般，这与庄子的"鼓盆而歌"颇有异曲同工之妙。无独有偶，《南恩民为陈丰歌》也有"君不见恩平陈守贤，优游治郡如烹鲜"

[①] [宋]乐史撰，王文楚等点校《太平寰宇记》，第3178页。
[②] 同上，第3116页。
[③] [宋]周去非著，屠友祥校注《岭外代答》，上海：上海远东出版社，1996，第88页。
[④] 同上，第152页。

的“无为”之思。当然，在缺乏更多直接材料证明的情况下，这种“岭南人的老庄思想”只能当作是一种巧合。

3、生产与狩猎。

《太平寰宇记》卷一六三《窦州》：“穀熟时，里閈同取戌日为腊，男女盛服，椎髻徒跣，聚会作歌。”[①]这里说的是丰收时用唱歌的方式来举行庆祝活动。

《岭外代答》卷一〇《蚺蛇》：“蚺蛇能食獐鹿。人见獐鹿惊逸，必知其为蛇。相与赴之，环而讴歌，呼之曰‘□□（徒架反）’，谓姊也。蛇闻歌即俛首”[②]。从这段话的最后一句所说内容来看，这时的歌唱类似一种巫术活动。

4、聚会。

前文提到，百姓聚会作歌一般是在生产活动结束后、庆祝丰收时才会进行。而纯粹以享乐为目的进行的聚会只存在于富庶之家，如 《太平寰宇记》卷一六一《贺州》：“俗重鬼，尝以鸡骨卜。……豪渠皆鸣金鼎食，所居谓之栅。节会则鸣铜鼓，大者广一丈，小者三四尺。好吹匏笙，俚人削金筋为箭，以叶羽之，名曰圭黎。”[③]这里提到的就只是“豪渠”的音乐活动情况，而非普通百姓。

二、广西音乐概况

较之广东，广西的音乐活动显得更为发达。《岭外代答》卷七《平南乐》：“广西诸郡人多能合乐。城廓村落，祭祀丧葬，无一不用乐。虽耕田必口乐相之，盖日闻鼓笛声也。每岁秋成，众招乐师教习子弟。听其音韵，鄙野无足听。”[④]从这段材料中，我们可以看出，广西民间的音乐活动不但在当地百姓中十分流行，而且几乎各种活动都会用到音乐。此外，从中也可以看出，广西的民间音乐还不是自发的流传，而是存在着有组织的自觉的传习活动，这与其它地区的民歌状况有很大的不同。同时，这里也提到了广西民间音乐的风格，所谓“鄙野”，正体现了一种地方风味。

不过，广西的民间音乐中也有被认为比较高雅的声音，《方舆胜览》卷四〇《梧州》说此地“音乐闲美”，后注曰：“有京、洛遗风……又善为渠犀舞”[⑤]，则是将梧州的音乐与中原的“正声”相提并论了。此外，有些地方也还存在着中原官宦之家的礼仪，《太平寰宇记》卷一六五《宾州》：“岭外邑居，犹有冠冕之风。其姓陆者，绩之遗嗣，尚有银章、青綢、铜虎符，乡宗重之，

[①] [宋]乐史撰，王文楚等点校《太平寰宇记》，第3120页。
[②] [宋]周去非著，屠友祥校注《岭外代答》，第243页。
[③] [宋]乐史撰，王文楚等点校《太平寰宇记》，第3083页。
[④] [宋]周去非著，屠友祥校注《岭外代答》，第148页。
[⑤] [宋]祝穆撰、祝洙增订，施金和点校《方舆胜览》，第726页。

皆云绩物也。《说文》曰：'緺，青绶也。'其俗有礼会，击皮鼓，吹葫芦笙，以为乐。"[1]这里提到的"姓陆者"是陆绩的后代，《三国志·陆绩传》云："陆绩字公纪，吴郡吴人也。父康，汉末为庐江太守。……绩容貌雄壮，博学多识，星历算数无不该览。"不过，"皮鼓"、"葫芦笙"之语说明，"姓陆者"虽然保留了官宦之家的礼俗，但聚会奏乐所用的乐器已经民间化了。

关于乐器，《岭外代答》卷七《铜鼓》说："广西土中铜鼓，耕者屡得之。"《腰鼓》也说："静江腰鼓最有声腔，出于临桂县职由（田？）乡"[2]。我们在《辑录》中也搜集到一则有关广西音乐情况的俗语，《广西俗语》曰："梧州乐，昭州角。"可见广西乐器除了前文所说的"皮鼓"、"葫芦笙"、"铜鼓"、"腰鼓"以外，还有一种名为"角"的乐器，也是十分有名的。

广西还有傩队。《岭外代答》卷七《桂林傩》说："桂林傩队，自承平时名闻京师，曰静江诸军傩。而所在坊巷村落，又自有百姓傩。严身之具甚饰，进退言语，咸有可观。视中州装，队仗似优也。推其所以然，盖桂人善制戏面，佳者一直万钱。他州贵之如此，宜其闻矣。"[3]可见宋代岭南地区除了军中傩外，也有百姓傩。关于"傩"，"朱熹曰：'傩虽古礼，而近于戏。亦必朝服而临之者，无所不用其诚敬也。或曰：恐其惊先祖五祀之神，欲其依已而安也。'"[4]也就是说，所谓"傩"，是一种带有戏剧表演特色的文化活动，它既具有艺术审美特征，又带有一定的巫文化色彩。

如果说，吴地民歌以其凄婉的风格特色闻名，巴蜀歌谣以其超群的艺术水平闻名，那么，岭南地区则是以其音乐化的生活方式闻名。正是无处不在的音乐和歌唱，使得宋代的岭南地区弥散着一种浓郁的艺术氛围。

第四节　辽金民歌

在上一章中，我们曾经提到，不同地域、民族的人们有着不同的生产生活方式、行为模式与性格特点。从地域上来看，辽金两朝的疆土是十分广阔的。辽朝东临北海、东海、黄海、渤海，西至金山(今阿尔泰山)、流沙(今新疆白龙堆沙漠)，北至克鲁伦河、鄂尔昆河、色楞格河流域，东北迄外兴安岭南麓，南接山西北部、河北白沟河及今甘肃北界。金朝在鼎盛时期的疆域，东北至日本海、黑龙江流域一带；西北至河套地区；西与西夏接壤；南与南宋交界，以秦岭一淮河为分界线。

有关辽、金两朝民间歌谣的文献记载数量较少，这从宋辽金民歌的数量统计上可以看得出来。与宋朝民歌一样，辽金两朝或多或少也存在一定数量的赞美、怨刺之歌。不过，相对于宋

[1] [宋]乐史撰，王文楚等点校《太平寰宇记》，第3158页。
[2] [宋]周去非著，屠友祥校注《岭外代答》，第149页。
[3] 同上，第151页。
[4] [明]丘濬撰《大学衍义补》卷六四，《影印文渊阁四库全书》本。

朝民歌而言，现存的辽金民歌却具有很明显的民俗文化特色，有一些民歌甚至构成了巫术活动必不可少的组成部分。

1、“契丹歌”。

虽然现存的辽朝民歌篇目中并没有比较明显的民俗文化色彩，但宋代诗歌中却有关于契丹族民俗之歌的记录，姜夔《契丹歌》：“契丹家住云沙中，耆车如水马若龙。春来草色一万里，芍药牡丹相间红。大胡牵车小胡舞，弹胡琵琶调胡女。”[①]契丹源出于东胡族系的匈奴、鲜卑和乌桓，诗中“胡人”即此时的契丹人。从所引诗歌内容可以看出，契丹人也善用歌舞以伸求侣之意。

2、金朝的国俗：“诅祝”。

亦即“诅咒”，也是巫术的一种，但与宋朝巫术活动主要用于祭祀、狩猎不同，这一活动的主要目的却是用来害人。《尚书·无逸》：“否则厥口诅祝”。孔颖达疏：“诅祝，谓告神明令加殃咎也，以言告神谓之祝，请神加殃谓之诅。”[②]元代脱脱等人所撰《金史》卷六五列传第三记录了一首《巫歌》：“谢里忽者，昭祖将定法制，诸父、国人不悦，已执昭祖，将杀之。谢里忽亟往，弯弓注矢，射于众中，众乃散去，昭祖得免。国俗，有被杀者，必使巫觋以诅祝杀之者。乃系刃于杖端，与众至其家，歌而诅之曰：‘取尔一角指天、一角指地之牛，无名之马，向之则华面，背之则白尾，横视之则有左右翼者。’其声哀切凄婉，若《蒿里》之音。既而以刃画地，劫取畜产财物而还。其家一经诅祝，家道辄败。”[③]

引文中提到的《蒿里》是汉代的杂言诗，《读礼通考》卷六五：“崔豹古今注：‘《薤露》、《蒿里》并哀歌也，本出田横门人。横自杀，门人伤之，为作悲歌。至孝武时，李延年乃分二章为二曲。《薤露》送王公贵人，《蒿里》送士大夫、庶人，使挽歌者歌之，亦呼为挽歌。’”[④]后世诗人多在挽词中提及“蒿里”，以寄托哀思。如杜甫《哭李尚书（之芳）》：“漳滨与蒿里，游水竟同年。”[⑤]梅尧臣《范饶州夫人挽词二首》其一：“蒿里归魂远，芝山旅殡新。”[⑥]刘敞《邻几挽词二首》其二：“萧条蒿里钱，零落竹林游。”[⑦]王安石《王逢原挽辞》：“蒿里竟何在，死生从此分。”[⑧]引文将《巫歌》与《蒿里》并提，意在表明此歌引起的听觉效果已不是简单的“哀切凄婉”，简直就是一首“丧歌”了。

事实上，引文最后提到的“家道辄败”并不是“诅祝”的直接效果，《中国巫术史》这样评

---

① 《全宋诗》，第51册，第32052页。
② [汉]孔安国传，[唐]孔颖达疏，[唐]陆德明音义《尚书注疏》，《影印文渊阁四库全书》本
③ [元]脱脱等撰《金史》，北京：中华书局，1975，第1540页。
④ [清]徐乾学撰《读礼通考》卷六五，《影印文渊阁四库全书》本。
⑤ [唐]杜甫撰《杜工部集》卷一七，《续修四库全书》本，上海：上海古籍出版社，2002。
⑥ 《全宋诗》，第5册，第2763页。
⑦ 《全宋诗》，第9册，第5850页。
⑧ 《全宋诗》，第10册，第6748页。

价女真族的这种“国俗”：“这是公开以巫术对穷人与弱者进行掠夺的恶俗。”[①]在引文中也提到，谢里忽与昭祖除了施予“诅祝”外，还“劫取畜产财物”，直接造成了对方经济上的损失。除此之外，“诅祝”行为造成的心理的恐惧也是“家道辄败”的一个十分重要的原因。詹鄞鑫先生在《心智的误区：巫术与中国文化》中说：“当一个人处于某种虚拟而又让他感到真实的模拟状态下时，其情绪的变化往往导致生理上的相应变化，而这种变化对人体的影响是非常巨大的。”[②]既然是“国俗”，全国上下必然相信这种巫术能够奏效。正是这种“相信”的心理，放大了唱丧歌以及抢劫行为所造成的恐惧感，而这种被放大的恐惧感必然会影响到人们的正常生活，“家道辄败”也就成为必然发生的结果了。

3、金朝的婚嫁习俗及《鹧鸪曲》。

宇文懋昭《大金国志》卷三九《婚姻》提到了金人的婚嫁习俗，其中有一项即是“行歌求侣”：“一云婚家富者，以牛马为币。贫者以女年及笄，行歌于途。其歌也，乃自叙家世、妇工、容色，以伸求侣之意。听者有求娶欲纳之，即携而归，后方具礼偕来女家以告父母。无论贵贱，人有数妻。”[③]

从这段话中，我们可以看出金朝下层百姓的婚礼状况，也可以看出民歌在婚嫁习俗中的作用。“行歌于途”所唱的歌应当是“徒歌”，与我们在《辑录》中所录大部分民歌一样，也是下层百姓随口吟唱、没有配乐的歌谣。由于材料有限，我们只能了解到这类求侣之歌的内容大致是待嫁之女的家庭情况、手艺、容貌等等，而无法知晓歌谣作品具体的思想内容与艺术特色。同时，我们也据此了解到金人婚嫁习俗在歌谣吟唱上与宋朝巴蜀地区少数民族的不同之处。

宇文懋昭《大金国志》附录有一篇无名氏所撰《女真传》，除了叙述下层百姓的婚嫁习俗以外，也说到了上层“贵游子弟”的婚礼情况：“贵游子弟及富家儿，日夕饮酒，则率携尊驰马戏饮。其地妇女闻其至，多聚观之，间令侍坐，与之酒则饮，亦有起舞讴歌以侑觞。邂逅相契，调谑往返，即载以归，不为所顾者，至追逐马足不远数里。其携妻归宁谓之‘拜门’，因执子婿之礼。”[④]

这里也提到了歌舞活动，虽然这段话中并没有详细描述歌曲的声音，但我们仍能从其他文献中推断出来。《大金国志》卷三九《初兴风土》说女真族“俗勇悍，喜战斗，耐饥渴苦辛。善骑，上下崖壁如飞，济江河不用舟楫，浮马而渡。其乐惟鼓笛，其歌惟《鹧鸪曲》，第高下长短如鹧鸪声而已。”[⑤]《大金国志》附录一《女真传》亦载：“其乐则惟鼓笛，其歌则有‘鹧鸪之曲’，但高下长短，鹧鸪二声而已。”叙述大体一致。关于《鹧鸪曲》，《续通志》卷一二七将其归为“相

[①] 高国藩著《中国巫术史》，上海：上海三联书店，1999，第519页。
[②] 詹鄞鑫著《心智的误区：巫术与中国文化》，上海：上海教育出版社，2001，第301页。
[③] [宋]宇文懋昭撰、崔文印校证《大金国志校证》，北京：中华书局，1986，第554页。
[④] 同上，第585－586页。
[⑤] 同上，第551页。

和歌"："臣等谨案《大金国志》云：'《鹧鸪曲》，歌声高下长短如鹧鸪之声。'亦相和歌也。"[1]然而，从《大金国志》两处记录的"惟"之一字来看，可以推知无论在什么场合，女真族的歌曲只有这一种，所以婚礼应当也不例外。这里所说的富家子弟"起舞讴歌"所需要的配乐，大概也是这支曲子。《金史》卷七也说："今之燕饮音乐，皆习汉风，盖以备礼也"[2]。也就是说，除了这首《鹧鸪曲》以外，女真族几乎没有属于本族的音乐。但严格来讲，"鹧鸪二声"也不能算作真正的乐曲。可见，金朝的民间音乐确实是十分贫乏的。

附：辽朝以前契丹族的丧葬歌谣。

从北魏开始，契丹族就已经在辽河一带活动。907年，契丹国建立，后改为辽。从现有篇目来看，辽朝民歌并不具有十分明显的特征。不过，在辽建立之前，契丹族的民俗活动中也有歌谣存在。因此，我们在这里对辽朝建立之前契丹族的民俗活动做特别说明，希望能对契丹族有更为清晰的了解。

据唐代魏征《隋书》卷八四载："契丹之先，与库莫奚异种而同类，并为慕容氏所破，俱窜于松漠之间。其后稍大，居黄龙之北数百里。其俗颇与靺鞨同，好为寇盗。父母死而悲哭者，以为不壮，但以其尸置于山树之上，经三年之后乃收其骨而焚之，因酹而祝曰：'冬月时，向阳食，若我射猎时，使我多得猪鹿。'其无礼顽嚣于诸夷最甚。"[3]这里记载了一首类似于祭祀时所唱的"祝词"，这与巫术活动中的咒语一样，实质内容是表达某种愿望，形式上大体排列整齐、有韵律，因此也可视为歌谣。

这首歌谣也有异文，宋代叶隆礼《契丹国志》所记录的与前者稍有不同，卷二三《国土风俗》云："冬月时，向阳食；夏月时，向阴食；我若射猎时，使我多得猪鹿。"[4]从形式上看，异文更接近歌谣体。从这些文献记录上，也可以大致了解到契丹族生活状况的一个侧面。

[1] [清]嵇璜、曹仁虎等撰《钦定续通志》卷一二七，《影印文渊阁四库全书》本。
[2] [元]脱脱等撰《金史》，北京：中华书局，1975，第158页。
[3] [唐]魏征撰《隋书》卷八四，清乾隆武英殿刻本。
[4] [宋]叶隆礼撰，贾敬颜、林荣贵点校《契丹国志》，上海：上海古籍出版社，1985，第221页。

第六章　民歌与雅俗文学

“雅俗”之争，古已有之。民歌之所以不登大雅之堂，也正是由于其尚俗的审美趣味。然而，雅与俗并没有绝对的界限，对于雅、俗的判定也是处于不断变化之中的。

本章论述的是民歌与雅俗文学的关系，共分为两节。第一节论述民歌与其他俗文学的关系：通过对“雅文学”、“俗文学”与“民间文学”三者关系的梳理，提出以辩证发展的眼光看待所谓“雅”与“俗”的界限；同时，通过论述民歌与其他俗文学类型的关系，进一步强调了民歌的重要作用。第二节主要通过文人对民歌的重视与民歌所具有的雅化倾向来论述民歌与雅文学的关系，说明文人中的有识之士能够最大限度地意识到民歌的魅力，民歌也能够与文人作品形成一种良好的互动。

我们认为，雅、俗之别，从来都只关乎喜好，而无所谓质量的高低。作为“俗文学”的民歌，同样也具有其存在的合理性，它应当受到与文人诗词相当的重视。

第一节　民歌与其他俗文学的关系

一、关于“俗文学”

在探讨民歌与俗文学诸体的关系之前，我们有必要先弄清俗文学的概念。关于“俗文学”的界定，学界向来众说纷纭。比较著名的是郑振铎先生对这一概念内涵及外延的论述：“‘俗文学’就是通俗的文学，就是民间的文学，也就是大众的文学。…… 中国的‘俗文学’，包括的范围很广，因为正统的文学的范围太狭小了，于是“俗文学”的地盘便愈显其大。差不多除诗与散文之外，凡重要的文体，像小说、戏曲、变文、弹词之类，都要归到‘俗文学’的范围里去。”[①]这段论述对后世的俗文学研究有很大启示，但在措辞上似乎有将“俗文学”等同于“民间文学”之嫌。此外，对俗文学外延的判别以“文体”作为标准，排除了诗与散文，而在后文的论述中，却将民歌纳入俗文学的范畴中。照此逻辑，郑先生似乎将“民歌”视作“诗”以外的另一种文体。但严格说来，民歌也是诗的一种，王应麟《困学纪闻》卷一八说：“致堂云：‘古乐府者，诗之旁行也；词典者，古乐府之末造也。’”[②]所以，以文体来判断某作品是否属于俗文学，似有不妥之处。

谭帆先生则从多个角度对“俗文学”进行了更为全面的界定，认为俗文学“是一个‘文类’

---

① 郑振铎著《中国俗文学史》，《郑振铎全集》第七卷，石家庄：花山文艺出版社，1998，第 1 页。
② [宋]王应麟著，[清]翁元圻等注，乐保群、田松青、吕宗力校点《困学纪闻》，上海：上海古籍出版社，2008，第 1945 页。

概念"、是"书面文学"、它"以道德教化、宗教布道、知识普及和娱乐消遣为最基本的价值功能"，并且"追求世俗化"，还"具有一定的商业消费性"。[1]我们比较赞同将俗文学视为一个"文类"（而非"文体"）概念的观点。但问题在于，既然有"类"，就必然有分类的标准。按照谭先生所言，"雅文学"、"俗文学"和"民间文学"属于同级概念。那么，这三个文类的区分标准必须具有一致性。我们可以先看看胡愈之先生判断"民间文学"的标准，他主要是从两个方面来规定的："创作的人乃是民族全体，不是个人"、民间文学是"口述的文学（Oral Literature），不是书本的文学（Book Literature）"[2]。后世学者对"民间文学"概念的阐述大多以此为蓝本。从这段话中我们可以看出，"民间文学"的判断标准有二：一是"创作的人"，一是作品的传播方式（值得注意的是，这里所说的"口述"或"书本"都应限定在作品"生成"的"当下"，因为流传至今的古代民间作品都是借"书本"得以保存的）。如果以"作者"为标准，俗文学与雅文学就有了重合之处，在某些文体上，它们都存在著文人的参与；而在表现内容、艺术形式和审美趣味上，俗文学又与民间文学纠缠不清，它们都存在着一定程度的"世俗化"特征。

之所以造成这种混乱的局面，原因在于，将本来不属于同一论域的概念生拉硬拽在一起强行作比较。事实上，这三个概念是不具备同时对比的可能性的，因为它们的判断标准并不统一。"雅文学"与"俗文学"的区分标准主要在于"审美趣味"，虽然也与作者有一定的关联，但更大程度上取决于"读者"的判断；而"民间文学"的判断标准却主要在于"作者"的社会地位与"作品"的传播方式。相对而言，社会地位、阶级属性较为客观与稳定，所以"民间文学"与"作家文学"的分野基本上是明白无误的；而审美趣味却是主观的、变动不居的。韩愈在《与冯宿论文书》中说："仆为文久，每自则意中以为好，则人必以为恶矣。……时时应事作俗下文字，下笔令人惭。及示人，则人以为好矣。"[3]从中可以看出所谓"雅"、"俗"之别的不稳定性。至于当代贬为俗，而后世推为雅的作品，就更是不胜枚举了。

《中国俗文学发展史》认为："俗文学则把民间文学都纳入了自己研究的范围之内"[4]，我们对这一说法表示赞同。同时，如果必须要将"民间文学"和"雅"、"俗"文学联系起来，我们只能这样说："民间文学"以"当时"的审美趣味判断属于"俗文学"，并且不排除它在"后世"因为接受者（主要是文人）在某些方面进行改造而将其转化为"雅文学"的可能性。

至此，我们大致理清了"俗文学"和"民间文学"的关系。《通俗文学十五讲》则在这一关系的基础上，对俗文学的外延进行了更为细致的划分，将其分为以下四类："通俗文学子系"、"民间文学子系"、"曲艺文学子系"以及"现代音像传媒和网络中属于大众通俗文艺的文学文

[1] 谭帆《"俗文学"辨》，《文学评论》，2007年第1期。
[2] 胡愈之《论民间文学》，《妇女杂志》，1921年1月。
[3] 马伯通校注《韩昌黎文集校注》，上海：古典文学出版社，1957，第115页。
[4] 王文宝著《中国俗文学发展史》，北京：北京燕山出版社，1996，引言第II页。

本”。[①]我们认为，虽然“通俗文学子系”与“曲艺文学子系”的划分有待商榷，但它基本涵盖了俗文学所包含的文体。在本节中，我们将以宋金时期两种比较重要的俗文学类型——话本和戏曲为主，来探讨民歌与这两者之间的关系。

二、民歌与话本

20世纪以来，学界出现了大量针对小说与诗词关系展开的研究，但所谓的“诗词”主要是文人诗词，而对于民歌与小说关系的研究却几乎无人问津。在这一部分的论述中，我们将以宋代比较重要的小说类型——话本为例，尝试对宋代民歌与话本的关系进行初步探讨。

所谓“话本”，是“说话人敷演故事的底本”[②]，据宋耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》记载，“说话”可分为小说、说经、讲史、合生四家，“其中以‘小说’、讲史两家最为重要，影响也最大。”[③]除了我们在前文提到的小说话本《京本通俗小说》所载吴歌《月子弯弯照几州*》的完整版本出于明代以外，讲史话本《大宋宣和遗事》中的宋代民歌主要有《民间为章惇蔡京蔡卞谣》、《王黼当国时人语》、《靖康初民间为言路谣》这三首。

由于在搜集民歌作品的过程中，各类典籍都发挥了比较重要的作用，所以一般情况下，话本小说在民歌作品的辑佚工作方面并不具有十分明显的特殊价值。但话本小说的存在，却能够为我们更全面地搜罗民歌作品的异文提供一定的帮助。比如《王黼当国时人语》在朱弁《曲洧旧闻》及杜文澜《古谣谚》中录作：“三千索，直秘阁。五百贯，擢通判。”而在《大宋宣和遗事》中则录作：“三百贯，曰通判；五百索，直秘阁。”对比两种版本，可以发现虽然卖官鬻爵的情况是真实存在的，但不同官职的实际“价位”却有不同的说法。

关于《大宋宣和遗事》的类型，鲁迅先生在《中国小说史略》中将其归为“拟话本”：

盖《宣和遗事》虽亦有词有说，而非全出于说话人，乃由作者掇拾故书，益以小说，补缀联属，勉成一书，故形式仅存，而精采遂逊，文辞又多非己出，不足以云创作也。[④]

同时，在《中国小说的历史变迁》中谈到了它的体例：“首尾皆有诗，中间杂些俚句，近于‘讲史’而非口谈；好似‘小说’而不简洁”[⑤]。游国恩先生也有类似的评价：

（《大宋宣和遗事》）全书由文言和白话拼凑而成，文言部分大抵抄袭旧籍、拉杂成篇；白话部分则是民间故事的记载，很像“小说”，因此有人怀疑它不是说话人

[①] 范伯群、孔庆东主编《通俗文学十五讲》，北京：北京大学出版社，2003，第60页。
[②] 胡士莹著《话本小说概论》，北京：中华书局出版社，1980，第130页。
[③] 游国恩等主编《中国文学史》三，北京：人民文学出版社，1988，第173页。
[④] 鲁迅著《中国小说史略》，太原：山西古籍出版社，2001，第70页。
[⑤] 华山编《鲁迅作品精选》，北京：中国文史出版社，2001，第333页。

的本子，而是由宋末愤世文人拟话本而作的。[1]

从以上所引几段话看来中可以看出，人们对《大宋宣和遗事》作为本色当行的文学类型的评价并不高。但在这里，我们讨论的并不是它的文体价值，而是它的文献价值：由于其他文献中也有这些歌谣作品的记载，我们不妨将这部话本中所记录的歌谣视作"异文"；而异文的存在，恰恰体现了民歌"口传性"的特征。

以上所讨论的是话本对于民歌而言所起到的"载体"的作用，事实上，民歌的引用对于话本小说自身而言，也具有比较重要的意义。虽然《京本通俗小说》并不是宋代作品，但如果我们撇开这部小说产生的时代，转而从小说的接受者角度来考察，就会发现民歌在小说中出现也具有一定的价值。

由于记载民歌的《京本通俗小说·冯玉梅团圆》与明代小说《范鳅儿双镜重圆》的内容几乎完全一致，我们可以直接分析这篇小说中的民歌在小说中的作用。明代叶盛《水东日记》卷二一云："今书坊相传射利之徒伪为小说杂书……工农商贩，抄写绘画，家畜而人有之，痴騃文妇尤所酷好。"[2]从明代通俗小说的读者身份来看，已经涉及到了"工农商贩"这些民间百姓。那么，小说创作者就必然考虑这些读者的审美趣味，嘉靖三十一年清白堂所刊《大宋中兴通俗演义》的《凡例》说："大节题目俱依《通鉴纲目》牵过，内诸人文辞理渊难明者，愚则互以野说连之，庶便愚庸易识……句法粗俗，言辞俚野，本以便愚庸观览，非敢望于贤君子也耶！"正如黄卉先生所说："社会消费观念变化，文化娱乐兴趣的增长，使通俗小说的读者包括社会各个阶层，既有缙绅士大夫，也有农工商贩。官宦文人固然以通俗小说为消遣，那些识字不多的民众也以读通俗小说为娱乐。识字妇女们很少出门，却可以在家里阅读通俗小说解闷。"[3]

以《范鳅儿双镜重圆》为例，小说以一首词作为"篇首"：

帘卷水西楼，一曲新腔唱打油。宿雨眠云年少梦，休讴，且尽生前酒一瓯。明日又登舟，却指今宵是旧游。同是他乡沦落客，休愁！月子弯弯照几州？

相信这首词主要是为了迎合"官宦文人"的审美需求。接下来又说"这首词末句乃借用吴歌成语，吴歌云：……"所以，这首民歌在这里所起的作用与篇首的词是一样的，只不过是对词的进一步注解，但它在这里的作用则是让"那些识字不多的民众"能够借由这首耳熟能详的民歌了解到篇首之词的大致内涵，满足了不同阶层读者的审美趣味，真正做到了雅俗共赏，也在一定程度上能够吸引更多的读者。

[1] 游国恩等主编《中国文学史》三，第180页。
[2] [明]叶盛撰《水东日记》卷二一《小说戏文》，中华书局，1980，第213－214页。
[3] 黄卉《明代通俗小说的书价与读者群》，《明清论丛》第6辑，2005年5月。

三、民歌与戏曲

宋金的戏曲艺术主要有杂剧、院本以及南戏。

"杂剧"最早见于唐代，泛指歌舞以外诸如杂技等各色节目。宋代的"杂剧"包括有歌舞、音乐、调笑、杂技。元陶宗仪《南村辍耕录》卷二五《院本名目》中提到了杂剧和院本的关系："唐有传奇。宋有戏曲、唱诨、词说。金有院本、杂剧、诸宫调；院本、杂剧其实一也，国朝，院本、杂剧，始厘而二之。"[①]也就是说，院本、杂剧是一脉相承的，因时代、地域之别而具有不同称谓。

那么，宋代杂剧与民歌之间有什么样的关联呢？

吴自牧《梦粱录》卷二〇说："顷在汴京时，村落野夫，罕得入城，遂撰此端。多是借装为山东、河北村叟，以资笑端。"[②]洪迈《夷坚志》支志乙集卷四《优伶箴戏》也说："俳优侏儒，固技之最下且贱者，然亦能因戏语而箴讽时政，有合于古蒙诵工谏之意，世目为杂剧者是已。"[③]我们在"引言"中介绍过，"民歌"的创作者包含范围很广，涵盖了站在民众立场上的无主名的各阶级成员。而杂剧的作者则与民歌有相合之处，所谓"村落野夫"、"俳优侏儒"，都是可以视为"民众"的。同时，民歌与杂剧都有"娱情"的创作动机，区别在于，如果说部分民歌的创作动机是"娱己"，那么，"以资笑端"的杂剧的创作动机则是"娱人"。除此之外，杂剧还能够"因戏语而箴讽时政"，说明它在一定程度上也具有民歌的"新闻性"特征，能够对当时的重要事件和政策作出相应的评价。只不过杂剧使用的是"戏语"，以寓庄于谐的方式表情达意；而民歌则大多使用"庄语"，以直白的方式抒写喜怒哀乐。

关于南戏，徐渭在《南词叙录》中谈到了它的起源、构成和接受情况：

南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》《王魁》二种实首之，故刘后村有"死后是非谁管得，满村听唱蔡中郎"之句。或云："宣和间已滥觞，甚盛行则自南渡，号曰'永嘉杂剧'，又曰'鹘伶声嗽'。其曲，则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士夫罕有留意者。[④]

这段话中提到了南戏与民歌的关系。首先，民歌构成了南戏曲子的一部分，即所谓"益以里巷歌谣"。同时，徐渭还认为，"夫南曲本市里之谈，即如今吴下《山歌》、北方《山坡羊》，何处求取宫调？"[⑤]前文提到，所谓"山歌"也就是"吴歌"。《山坡羊》是北方流行的民歌调子，明沈德符《顾曲杂言》说"其语秽亵鄙浅"，也属于"市里之谈"。虽然这句话的原意是对宫调的否定，但也可以看出民歌对于南曲的作用："本"之一字表明，它不仅是南曲的一部分，而且

[①] [元]陶宗仪著，文灏点校《南村辍耕录》，北京：文化艺术出版社，1998，第346页。
[②] [宋]吴自牧著《梦梁录》，杭州：浙江人民出版社，1980，第192页。
[③] [宋]洪迈撰，何卓点校《夷坚志》，北京：中华书局，1981，第822页。
[④] [明]徐渭著，李复波、熊澄宇注释《南词叙录注释》，北京：中国戏剧出版社，1989，第5页。
[⑤] 同上，第25页。

还是十分重要的部分。

对宫调的否定伴随着对“随心”、“顺口”的创作方式的大力赞赏，徐渭又说：“晚末而时文、叫吼，尽入宫调，益为可厌。‘永嘉杂剧’兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌而已，谚所谓‘随心令’者，即其技欤？”[①]今人注释道：“由于南戏的音乐主要是从民间俚曲小调发展起来的，它保持了民间口头音乐即兴、灵活的特点。所使用的曲调，并不曾一一定出宫调，更没有明文规定某曲属某宫某调，因此使用起来是颇为自由的。”[②]如果说前文所述强调的是民歌在“形”上对南曲的植入，那么，这里强调的就是民歌在“神”上对南曲的浸染。明胡应麟《诗薮》在评价汉乐府时说：“汉乐府杂诗……大率里巷风谣，如上古《击壤》、《南山》，矢口成言，绝无文饰，故浑朴真至，独擅古今。”[③]所谓“矢口成言”也就是“顺口可歌”之意；而“浑朴真至”也正是“随心令”的本质特征。

第二节　民歌与雅文学的关系

《毛诗序》说：“雅者，正也，言王政之所由废兴也。”[④]《文心雕龙·颂赞》说：“风正四方谓之雅”[⑤]。从这两句话中可以看出，所谓“雅”，就是“王”为“四方”树立的“标准”。那么，所谓的“雅文学”也可以叫做“正统文学”，也就是能为当时具有话语权者（即所谓“学士大夫”）普遍认可并推崇的文学样式。

刘师培《论文杂记》说：“上古之时，先有语言，后有文字。有声音，然后有点画；有谣谚，然后有诗歌。”[⑥]在这一节中，我们拟以民间歌谣和文人诗为例，来探讨雅俗文学之间的关系。

一、文人向民歌学习的方式

作为两种不同的审美风尚，“雅”与“俗”之间一直是相互影响和转变的，在这一过程中，作家（文人）起到了至关重要的作用。由于文人作诗是自觉的行为，在创作过程中更容易从各方面汲取养料，一旦意识到民间歌谣的优点，就能够迅速学习其中的精华，甚至能够将这种学习过程提升到理论的高度。纵观整个文学史，文人向民歌学习主要有以下几种方式：

1、以笔记的形式记录民歌或编纂民歌专集。如宋代郭茂倩《乐府诗集》，本文第一章中提

---

① [明]徐渭著，李复波、熊澄宇注释《南词叙录注释》，第15页。
② 同上，第22页。
③ [明]胡应麟撰《诗薮》，上海：上海古籍出版社，1958，第105－106页。
④ [汉]毛亨传，郑玄笺，[唐]孔颖达疏，[唐]陆德明音义《毛诗注疏》卷一，《影印文渊阁四库全书》本。
⑤ [梁]刘勰著，范文澜注《文心雕龙注》，第157页。
⑥ 刘师培著，舒芜校点《论文杂记》，北京：人民文学出版社，1984，第110页。

到的各类典籍和《古今风谣》、《古谣谚》等，都体现了文人对民歌的重视。

2、从理论上对民歌的审美效果、题材、体式、语言进行高度评价。“斯斟酌乎质文之间，而檃括乎雅俗之际，可与言通变矣。”[①]这是“俗文学”存在的可能性；“山夫村子之歌，妇女小儿之唱，宣中情之感，发天籁之音。凡有文学价值者，均应采录。”[②]这是民歌采集的必要性。又如白居易《寄唐生》：“非求宫律高，不务文字奇。惟歌生民病，愿得天子知。”[③]这是对题材的吸收。袁宏道《答李子髯诗》：“当代无文字，闾巷有真诗。却沽一壶酒，携君听《竹枝》。”[④]这是对体式的推崇。周德清《中原音韵》卷下：“不必要上纸，但只要好听，俗语、谑语、市语皆可。”[⑤]这是对语言的借用，等等。

3、“檃栝”、“拟作”和僧诗中的俗趣。这在宋辽金民歌中体现得比较明显，下面我们分别对其进行论述。

“檃栝”也作“檃括”、“隐括”，这一词语的本义是矫正竹木邪曲的工具，语出《荀子·性恶》：“枸木必将待檃栝烝矫然后直”[⑥]，对于文学创作而言，檃栝实际上就是对原有的作品进行再创作，《文心雕龙·熔裁》说：“蹊要所司，职在镕裁，檃括情理，矫揉文采也。”[⑦]按照互文见义的写作习惯，这句话表明檃括的对象既有“情理”，也有“文采”，涵盖了原作的内容和艺术等各方面。杨万里《诚斋集》卷二八《竹枝歌有序》说《丹阳牵夫歌》“其声凄婉，一唱众和，因檃括之为竹枝云。”[⑧]艰难苦恨谓之“凄”，潜隐含蓄谓之“婉”，这与绝大多数民歌所表现出来的客观情况相符：由于生活艰难，所抒发的感情以凄苦为主；由于没有机会“积学”、“酌理”、“研阅”、“驯志”，所以歌谣中基本上不存在表达情绪的语汇——而在文人看来，这一缺陷却恰恰符合“含蓄”的美学标准，也就是杨万里所说的“婉”。

《竹枝歌》对《丹阳牵夫歌》的“檃括”主要体现在：第一，剪裁句子而保存句意，如民歌中的“大家着力齐一拖”剪裁为诗句“着力大家齐一拽”，这一调整并没有改变句子原意，只是使得音韵更加和谐。第二，剪裁句子以熔铸新意，“一休休，二休休。月子弯弯照几州”中“休休”当为劳动中的呼号之声，以做协调步伐、消除疲劳之用。而诗歌“月子弯弯照几州？几家欢乐几家愁？愁杀人来关月事，得休休处且休休”中的“休休”则化虚为实，乃“罢休”之意，已变成劝解之语，这可以理解为杨万里对自己过度的“忧民”之情的劝解。第三，对“凄婉”之美学特色的进一步延展。所谓“作者未必然，读者何必不然”，杨万里在倾听民歌的凄苦之音时为之“附加”了婉转之意，并将其运用到诗歌创作中。如果我们将这七首诗视作一个整体，

[①] [梁]刘勰著，范文澜注《文心雕龙注》，北京：人民文学出版社，1958，第520页。
[②] 白凤文修、高毓浵纂《民国静海县志》子集，民国十八年修二十三年铅印本。
[③] [唐]白居易撰《白氏长庆集》卷一，《影印文渊阁四库全书》本。
[④] [明]袁宏道著，钱伯城笺校《袁宏道集笺校》卷二，上海：上海古籍出版社，1981，第81页。
[⑤] [元]周德清辑《中原音韵》卷下，《影印文渊阁四库全书》本。
[⑥] [周]荀况撰《荀子》，《影印文渊阁四库全书》本。
[⑦] [梁]刘勰著，范文澜注《文心雕龙注》，北京：人民文学出版社，1958，第543页。
[⑧] [宋]杨万里撰《诚斋集》卷二八，《四部丛刊初编》本，上海：上海书店，1989。

就能体会到诗人所推崇的“凄婉”的美学特点：虽然诗人对忧民之情进行了自我劝解，然而最后一首诗中的“知侬笠漏芒鞋破，须遣拖泥带水行”两句却意味着诗人的自我劝解不能奏效，因为广大劳动人民的艰辛无法终止。所以，在这七首诗中，诗人的情绪经过了赞美（“好儿郎”）——同情（“手脚寒”）——自我劝解（“且休休”）——忧虑（“拖泥带水行”）的变化过程，是谓婉转之法；而诗人是以听到民歌的“凄音”而作诗的，虽然经历了情感的变化过程，却并未摆脱忧虑之情，可谓始于“凄”而终于“凄”。从这组诗中，确实可以窥见宋代文人细腻的情感和绵密的思理特征，而这种诗歌创作能力一旦用来为民间百姓“代言”，就能够更全面真实地反映民情。

除“檃栝”外，“拟作”也是文人向民歌学习的一种方式。两者的区别在于：“檃栝”是对原作进行改写，檃栝之作对原作的字、句及原意的保留较多；而“拟作”是摹仿别人风格或以别人的口吻进行再创作。如果说“檃栝”更多地应用了“剪裁”的方式，那么，“拟作”就更倾向于采用“融合”的方式，与前者相比，人工斧凿的意味更淡。比如《辑录》“外编”所录《大宋宣和遗事》中的一些歌谣体诗作，就是作者对民歌语言及风格的模仿。不过，纵观整个古代文学史，对《竹枝歌》的拟作在文人拟作民歌的活动中更为流行，成果也更为丰富。

文人对巴渝民歌《竹枝歌》的拟作自唐代就已经开始，经刘禹锡等人的大力提倡，到了宋代就更成为普遍的创作倾向。事实上，前文所说杨万里所作的《竹枝歌》也是拟作，是在“檃栝”基础上的拟作，因为杨万里所作诗歌相对于原民歌而言，既有句子的剪裁，又有风格的模仿。此外，黄庭坚有《竹枝词二首》，贺铸有《变竹枝词九首》，汪元量有《竹枝歌》，都是对民歌的拟作。同时，宋人在诗歌创作中也曾多次从侧面反映了文人对这种民歌样式的拟作情况，如梅尧臣《送张子野屯田知渝州》：“忠州白使君，竹枝辞颇工。”[①]晁公遡《谢张待制赴饮》：“歌公竹枝词，举我柏叶觞。”[②]这是对其他文人作竹枝词的评价与吟咏。饶节《答惇上人七首》其四：“千里故人不解事，书来犹寄竹枝辞。”[③]谢薖《次韵季智伯寄茶报酒三解》其三：“长句短章时寄我，为君翻入竹枝歌。”[④]周紫芝《次韵黄叔鱼见寄》：“欲作报章无妙语，楚歌唯有竹枝词。”[⑤]这是以作竹枝词与友人通信。喻汝砺《八阵图》：“醉醒聊作竹枝曲，乞与欸乃歌巴童。”[⑥]曹勋《曾端伯自承移帅川口有怀风旨无便附信忽领教喜成小诗附便奉呈三首》其一：“相望邈坤轴，空咏竹枝词。”[⑦]陆游《送查元章赴夔漕》：“分留端有待，剩赋竹枝词。”[⑧]陆游《睡起遣

① 《全宋诗》，第5册，第3088页。
② 《全宋诗》，第35册，第22383页。
③ 《全宋诗》，第22册，第14588页。
④ 《全宋诗》，第24册，第15799页。
⑤ 《全宋诗》，第26册，第17391页。
⑥ 《全宋诗》，第27册，第17879页。
⑦ 《全宋诗》，第33册，第21107页。
⑧ 《全宋诗》，第39册，第24265页。

怀》："百事不学学作诗，不作白紵作竹枝。"[1]刘过《呈胡季解》："颠倒六经鹳鸽舞，澜翻一曲竹枝词。"[2]李思衍《见维扬崔左丞》："吟笔新添梅鼎手，歌楼争觅竹枝词。"[3]范仲淹《书酒家壁》："当罏一曲竹枝歌，肠断江南奈尔何。"[4]这是文人自作竹枝词时的境遇与心态描述。宋诗中对文人作竹枝词的描述，充分说明这一民歌样式在文人那里是很受重视的。

此外，宋代的一些僧人作的诗歌（主要是偈）常使用一些俗字俚语，也颇具俗趣。如释师观《自赞》："者村叟，能杰斗，踞胡床，一不守。临机拶着火星飞，惊起须弥颠倒走。"[5]释昙华《偈颂六十首》其一一："德章老瞎秃，从来没滋味。拈得口，失却鼻。三更二点唱巴歌，无端惊起梵王睡。"[6]释宗盛《偈》："钟声清，鼓声响，早晚相闻休妄想。荐得徒劳别问津，莫道山僧无伎俩。"[7]释遵式《十六观经颂・池观第五》："五想净土七宝池，池中水有八功德。宣流念佛法僧名，妙宝莲华千万亿。"[8]除了《全宋诗》中有主名的僧诗外，《辑录》的"外编"中也保存了大量无名僧人、道士、尼姑的作品，如《无字歌》、《毛僧偈*》、《狂僧*》、《道人讥吕甫吉语*》、《僧为贾似道作诗*》、《淳熙末莎衣道人歌》、《蜀中道人歌》等等。这些僧道尼创作的诗歌，或关注时事民生，或多用俗语，与民间歌谣也有异曲同工之妙。

二、民歌的雅化倾向

当然，民间创作者也有向文人学习的经历，如刘昫《旧唐书・刘禹锡传》："禹锡在朗州十年，唯以文章吟咏，陶冶情性。蛮俗好巫，每淫祠鼓舞，必歌俚辞。禹锡或从事于其间，乃依骚人之作，为新辞以教巫祝。故武陵溪洞间夷歌，率多禹锡之辞也。"[9]叶梦得《避暑录话》："柳永为举子时，多游狭邪，善为歌辞。教坊乐工每得新腔，必求永为辞，始行于世，于是声传一时。余仕丹徒，尝见一西夏归朝官云：'凡有井水处，即能歌柳词。'"[10]不过，这种情况并不普遍。同时，我们认为，民间歌者虽然也存在向文人学习的情况，但这种"学习"并不是自觉的，而是无意识的行为，但这种行为却使得民歌具有了一定的"雅趣"。

宋辽金民歌雅化的倾向主要表现在以下方面：

1、体式的雅化。这一现象在宋辽金民歌中极为普遍，如《蓬州父老为吴几复歌》中，除最后一句是八言外，其余六句均为四言。四言体诗在《诗经》中得到了集中的保存，关于四言诗

[1] 《全宋诗》，第 41 册，第 25663 页。
[2] 《全宋诗》，第 51 册，第 31829 页。
[3] 《全宋诗》，第 69 册，第 43381 页。
[4] 《全宋诗》，第 3 册，第 1919 页。
[5] 《全宋诗》，第 48 册，第 30381 页。
[6] 《全宋诗》，第 34 册，第 21664 页。
[7] 《全宋诗》，第 1 册，第 278 页。
[8] 《全宋诗》，第 2 册，第 1107 页。
[9] [后晋]刘昫等撰《旧唐书》，北京：中华书局，1975，第 4210 页。
[10] [宋]叶梦得撰《避暑录话》卷下，《影印文渊阁四库全书》本。

的风格特色，历代诗文评论都冠以“雅”、“正”、“深”、“广”之语。如《文心雕龙·明诗》说：“若夫四言正体，则雅润为本”[①]；《文心雕龙·章句》也说：“至于诗颂大体，以四言为正。”[②]李白也曾将四言、五言、七言就表达效果进行比较：“兴寄深微，五言不如四言，七言又其靡也。”[③]钟嵘在《诗品序》：“夫四言，文约意广，取效风骚，便可多得。每苦文繁而意少，故世罕习焉。”[④]他不但谈到四言体的审美特色，也发现了四言体在传习上的困难之处，而这一“文繁意少”之体竟然经由两位“父老”唱出，不能不说是为民间歌谣增添了一些雅趣。当然，这里“父老”的身份值得商榷，他们可能有过接受教育的经历，与一般的村野市井之民有所不同；甚至有可能是乡里的“先生”。除此之外，篇幅比较完整的四言民歌还有《开封府地谶》、《蓬州人为吕锡山王大辩歌》、《崇宁间谚》、《襄阳人为田衍魏泰李豸谣》、《周邦彦述汴都童子歌》、《蜀人为张浚谚*》、《民为李发歌*》、《镇江民为蔡洸歌》、《辛渠歌*》、《时人为忠义潭语》、《长沙百姓歌赵粤*》、《民为李弁谣*》、《百姓为吴机歌*》、《州人歌吴公*》、《时人讽何执中谣*》、《百姓为李侯歌*》、《百姓歌支移仓*》等等，除谶谣以外，以上歌谣都可确定为下层百姓所作。四言体歌谣在宋代不仅数量众多，艺术成就也是比较高的。

2、语汇的雅化。如《蓬州父老为吴几复歌》中的“伥伥”：“伥伥”，指无所适从的样子，《荀子·修身》说：“人无法则伥伥然。”宋代诗人也曾普遍使用该词形容自己的生存状态，如陆游《秋夜遣怀》：“从今更拟着幽禅，半世伥伥真误计”[⑤]；赵蕃《寄秋怀》其二：“岁时空卒卒，身世益伥伥”[⑥]；王柏《和叔崇》：“伥伥无所守，有为皆碌碌”[⑦]等等。《乡民赞太守谣*》中的“滂沱”出于《诗·小雅·渐渐之石》有“月离于毕，俾滂沱矣”之句，而《全宋诗》中使用这一词语的诗歌有142首，也属于文人惯用的词汇。此外，《罗源民谣》中的“千秋史”、《安吉民谣》中的“上翠微”等等，也都反映了民歌在用语上所具有的雅化的倾向。

3、主题的雅化。宋辽金民歌中，有部分作品体现了道家的思想。比如《韩侂胄闻牧童歌》中的“九重虽窃阿衡贵，争得功名到白头”以及《时人为洪迈语》中的“寄语天朝洪奉使，好掉头时不掉头”就体现了一种“功成身退”的思想。《道德经》第二章说：“生而不有，为而弗恃，功成而弗居。夫唯弗居，是以不去。”[⑧]第九章也说：“功遂身退，天之道。”[⑨]王安石

---

① [梁]刘勰著，范文澜注《文心雕龙注》，北京：人民文学出版社，1958，第67页。
② 同上，第571页。
③ [唐]李白撰，[清]王琦注《李太白集注》卷三六，《影印文渊阁四库全书》本。
④ [梁]钟嵘著，徐达译注《诗品全译》，贵阳：贵州人民出版社，1990，第9页。
⑤ 《全宋诗》，第39册，第24329页。
⑥ 《全宋诗》，第49册，第30883页。
⑦ 《全宋诗》，第60册，第38033页。
⑧ 周春生注评《<老子>注评》，第4页。
⑨ 同上，2007，第11页。

《雨后偶书》中的“谁似浮云知进退，才成霖雨便归山”[①]、黄庭坚《喜太守毕朝散致政》中的“百体观来身是幻，万夫争处首先回”[②]以及晏殊《列子有力命王充论衡有命禄极言必定之致览之有感》中的“进退得其宜，夸荣非所先”[③]就体现了部分宋代文人对这种思想的推崇。

除了“功成身退”的处世准则外，宋辽金民歌中还赞扬了“无为而治”的执政理念。《南恩民为陈丰歌》唱道：“君不见恩平陈守贤，优游治郡如烹鲜。”后一句出自《道德经》第六十章：“治大国若烹小鲜。”[④]（这或许可以看作是民歌对雅文学作品的“檃栝”。）而这首歌谣中以“优游”形容“治郡”，充分说明歌谣创作者深谙老子“无为”思想的真谛。宋代文人在其诗歌创作中也宣扬过这种思想，如夏竦《奉和御制为政歌》：“睿政无为犹日慎，布昭谟训掩汤铭。”[⑤]胡宿《皇帝閤端午帖子》其一一：“虞舜无为心自正，五弦琴上奏南薰。”[⑥]梅尧臣《赠仆射侍中刘相公挽词三首》其一：“欲传千古迹，佐世本无为。”[⑦]

此外，辽朝歌谣《投坑伎歌曲*》还表达了“福祸相依”的思想：“百尺竿头望九州，前人田土后人收。后人收得休欢喜，更有收人在后头。”这首本为辽朝民歌的作品，后来竟然成为宋谶，就在于作品中所含有的“转化”之思。两种相反事物相互转化的现象在老子的《道德经》中得到了多次阐述。如第二十二章：“曲则全，枉则直，洼则盈，敝则新，少则多，多则惑。”[⑧]第五十五章：“物壮则老。”[⑨]第五十八章：“祸兮，福之所倚；福兮，祸之所伏。”[⑩]老子也在《道德经》中对这种转化现象做出解释，第二十三章说：“天地尚不能久，而况于人乎！”[11]因为有了“不能久”的思考维度，这种哲理上的“变动”之思，在文人诗歌中就更容易传递出一种“无常”之感。如苏轼《次韵子由送陈侗知陕州》：“世俗自无常，徐公故逶迤。”[12]黄庭坚《梦中和觞自韵》：“作云作雨手翻覆，得马失马心清凉。”[13]欧阳修《答杨辟喜雨长句》：“吾闻阴阳在天地，升降上下无时穷。环回不得不差失，所以岁时无常丰。”[14]

当然，宋辽金民歌中这种思理特征的体现，相对于文人诗来说，也可能只是一种人同此心、心同此理的“巧合”，但毕竟在表达效果上造成了一定程度的雅化倾向。

---

① 《全宋诗》，第 10 册，第 6629 页。
② 《全宋诗》，第 17 册，第 11534 页。
③ 《全宋诗》，第 3 册，第 1943 页。
④ 周春生注评《<老子>注评》，第 84 页。
⑤ 《全宋诗》，第 3 册，第 1764 页。
⑥ 《全宋诗》，第 4 册，第 2128 页。
⑦ 《全宋诗》，第 5 册，第 3340 页。
⑧ 周春生注评《<老子>注评》，第 31 页。
⑨ 同上，第 77 页。
⑩ 同上，第 82 页。
11 周春生注评《<老子>注评》，第 33 页
12 《全宋诗》，第 14 册，第 9382 页。
13 《全宋诗》，第 17 册，第 11428 页。
14 《全宋诗》，第 6 册，第 3726 页。

第七章　文学地位与文化价值

本文一至六章分别通过对宋辽金民歌的文献记载情况、歌谣内容、作品艺术成就、歌谣生成的社会背景与歌者心态、歌谣的地域特色及民歌与雅俗文学的关系等六个方面对这一时期的民歌作了较为详细的论述，基本涵盖宋辽金民歌研究能够涉及的所有方面。至此，专题研究工作已接近尾声。本章的主要任务是，通过对前文进行总结，理清全文脉络，同时进一步强调宋辽金民歌的重要地位与特殊价值。

从这一目的出发，本章分为三节：第一节论述宋辽金民歌的发展状况，包括内容、艺术等各方面的主要特点；第二节从纵、横两个维度对宋辽金民歌的文学史地位进行整体确认，纵向上是将这一时期的民歌置于民歌发展长河中进行定位，横向上是通过宋代文学各体中的位置与作用进行评估。第三节主要论述宋辽金民歌的文化价值、历史意义，以及民歌中反映出的社会心态。

第一节　宋辽金民歌特点总述

这一节中，我们将对宋辽金民歌各方面的特点进行概括总结。

1、作品数量及文献出处。

任何文学类型的研究都始于对作品的考察，数量分析与质量评估是两个比较重要的维度。数量是文学作品研究的前提，如果没有一定数量的作品作为研究基础，那么，其后所有的性质分析与价值评价都会成为无源之水、无本之木。因此，作品的搜集就成为整个宋辽金民歌研究工作的重中之重，而记录这些作品的文献，也就成为所有研究工作的最重要依据。关于宋辽金民歌的文献记录情况，我们已经在第一章中予以详细说明，从中可以看到，即使我们对于经、史、子、集各类文献进行了竭泽而渔式的检索，能够确认为宋辽金时期的民歌作品数量依然是十分有限的。这样一来，在缺乏更多旁证的情况下，所有针对存世作品进行的数据统计都是粗略的估计，所有值得注意的现象都有可能是偶然——这是在面对研究对象数据不足的情况下不得不存有的警觉，而现象的“偶然性”与“巧合”，也在我们关于特殊现象的论述中得到了一再的强调。值得注意的是，除了《辑录》所收集的作品以外，宋代诗歌中也有大量民歌类型，虽然无法得知其具体内容，我们却可以从诗人的描述中感知其风格。宋诗中以民歌为主体而描述民歌的情况较少，大多是借描述民歌以述志，然而，恰恰是这一无心之举，很大程度上为我们全面、深入地进行民歌研究提供了可能性。

2、“情”与“真”：歌谣内容的主要因素及其特点。

如果说数量分析是宋辽金民歌得以展开的基础与前提，那么，质量研究则是这一课题深入进行的关键。《论语·雍也》说："质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子。"[①]这里提到了文学作品的"质量认证"所依凭的两大重要因素，即思想内容与艺术成就，而前者显然更为重要，所谓"绘事后素"（《论语·八佾》）就体现了对思想内容的重视。作为反映下层百姓生活实况的歌谣，无论所关注的是社会问题、自然景观抑或是神秘现象，"情感"都是歌谣内容中最为重要的因素。《文心雕龙·明诗》曰："人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。"[②]何良俊也提到"情"在《国风》中的地位："大抵情辞易工。盖人生于情，所谓'愚夫愚妇可以与知者'。观十五国风，大半皆发于情，可以知矣。"[③]在宋辽金民歌的"内容研究"中，我们按照歌谣作品关注的对象将宋辽金时期的民歌分为三类：美刺之歌、地理风物谣、谶谣，并在论述过程中一再强调歌谣中的各种情感及其表达方式，因为无论歌谣内容是什么，"情"都是所有民间歌谣最为基本也最为重要的因素。

不少诗文论者在论及诗歌创作时都不约而同地强调了一个"真"字。如《文心雕龙·情采》："昔诗人什篇，为情而造文；辞人赋颂，为文而造情。何以明其然？盖风雅之兴，志思蓄愤，而吟咏情性，以讽其上，此为情而造文也；诸子之徒，心非郁陶，苟驰夸饰，鬻声钓世，此为文而造情也。故为情者要约而写真，为文者淫丽而烦滥。"[④]胡震亨《唐音癸籤》卷三："顾华玉云：五言绝以调古为上乘，以情真为得体。调古则韵高，情真则意远。"[⑤]虽为论律诗之语，但对于"情真"的强调，同样适用于所有诗歌创作。冯梦龙《叙山歌》："桑间、濮上，国风刺之，尼父录焉，以是为情真而不可废也。"[⑥]释怀深《灵岩披云台十颂》其一〇："莫笑山僧语句粗，真情何处着工夫。"[⑦]李曾伯《和吴叔永见寄韵》其二："刍豢悦心文字趣，筌蹄忘象性情真。"[⑧]之所以对"真情"不断强调，正是由于文人诗不可避免地存在着"伪情"，这类作品即是冯梦龙所说的"假诗文"。民间歌谣则与此不同，它从来是"不屑假"的。所以，无论是以直白的方式在作品中流露喜爱或怨恨的情感，还是将情感隐藏在对事件、人物的叙述与评价之中，其中的情感都格外真挚。如《蓬州父老为吴几复歌》中因为吴几复的"不可复留"而至"人意依依兮泪双堕"；《蓬州人为吕锡山王大辩歌》中因为吕王二人"抚爱我民"而祝其"千里安康"；以及刘宰《漫塘集》卷九中，在记录《乡民赞太守谣*》同时评价道："其尤切感德之意，不可诬也。"[⑨]王国维《文学小言》也大力赞赏了民间歌者"真实"的创作方式："诗人体物之妙，侔于造化，

[①] 金良年撰《论语译注》，上海：上海古籍出版社，1995，第 61 页。
[②] [梁]刘勰著，范文澜注《文心雕龙注》，第 65 页。
[③] [明]何良俊撰《四友斋丛说》卷三七，明万历七年张仲颐刻本。
[④] [梁]刘勰著，范文澜注《文心雕龙注》，第 538 页。
[⑤] [明]胡震亨著《唐音癸籤》卷三，上海：古典文学出版社，1957，第 21 页。
[⑥] [明]冯梦龙编辑《山歌》，南京：江苏古籍出版社，2000。
[⑦] 《全宋诗》，第 24 册，第 16132 页。
[⑧] 《全宋诗》，第 62 册，第 38733 页。
[⑨] [宋]刘宰撰《漫塘集》卷九，《影印文渊阁四库全书》本。

然皆出于离人孽子征夫之口，故知感情真者，其观物亦真。”[①]

正因为美刺之歌表达了下层百姓最真实的情感倾向，因此，它成为宋辽金民歌中最为重要的一个部分。从中我们可以了解到当时人们对各类历史事件的真实态度；而这些真情之语，也可以使宋辽金时期下层百姓的形象变得鲜活生动起来。

3、宋辽金民歌的艺术成就概述。

文人作诗，一般会采用各种修辞手法，常见的有比喻、拟人、设问、反问、借代、对偶、夸张、排比、衬托、用典、化用、互文、反复等等，其中对偶与用典两项最为诗人重视。而宋辽金民歌中所应用到的修辞手法就有比喻、拟人、对比、夸张、反复，可见这一时期民间歌者对于语言的应用已臻于成熟。

宋辽金歌谣最为突出的艺术成就在于其独特的句式："有"字句、"前……后……"句、"若"字句、"宁……莫（无）……"句、"不……（却)"句等等，我们在前文都对这些句式所隐含的深层情绪做了尝试性的解读。不过，由于艺术成就的鉴赏本身就具有不确定性，对于歌谣中的这些句式的评价也应当是见仁见智的，我们也希望能够看到更多的关于宋辽金民歌艺术价值的探讨。

我们在论述宋辽金民歌的艺术成就时，也提到了其风格特色，我们将其归纳为"自然"、"质朴"、"简洁"、"明白"、"新奇"五种。事实上，与其它时代的民间歌谣相比，宋辽金民歌在艺术风格上并不具有明显的区别性特征。所以，关于风格的论述应当是针对"民歌"这一整体而言的。不过，对民歌风格进行归纳概括时所借用的文人诗论术语，则是我们"风格研究"中最大的特点。对文人诗论术语的借用，表达了我们在对待民歌与文人诗之时所持有的平等的态度。

4、作为"社会人"与"创作者"的下层百姓。

风格即人，在常规情况下，文学风格能够作为判断创作者的性格特色、道德水平、胸襟气度等各方面因素的评价标准之一。《文心雕龙·体性》说："贾生俊发，故文洁而体清；长卿傲诞，故理侈而辞溢；子云沈寂，故志隐而味深；子政简易，故趣昭而事博；孟坚雅懿，故裁密而思靡；平子淹通，故虑周而藻密；仲宣躁锐，故颖出而才果；公干气褊，故言壮而情骇；嗣宗俶傥，故响逸而调远；叔夜俊侠，故兴高而采烈；安仁轻敏，故锋发而韵流；士衡矜重，故情繁而辞隐。"[②]不独文人创作，宋辽金民歌"自然"、"质朴"的风格，在一定程度上也是民间歌者性格特色的反映，他们纯简朴素的性格，正是民歌风格形成的重要原因之一。

性格的形成既关乎先天禀赋，也关乎后天环境。民歌创作者也样也是作为社会中的一份子而存在的，社会环境对其生存方式与性格特点都有至关重要的作用。由于被统治者在经济上处于被剥削、被压迫的地位，无论是在和平时期还是战争年代，各种社会问题与其负面影响的承

[①] 郑振铎编《晚清文选》卷下，北京：中国社会科学出版社，2002，第364页。
[②] [梁]刘勰著，范文澜注《文心雕龙注》，第506页。

担者都是被统治者，这使得他们几乎一直处于担惊受怕的状态中，为了缓解压力、宣泄不满或寄托希望，他们把由社会问题造成的各种情绪波动以或隐或显的方式倾吐于歌谣之中。

5、民歌的地方色彩。

不同地域的下层百姓有着不同的性格特点，这是性格生成的先天性因素。这些地域差异也在民歌创作中有着不同程度的反映：例如，性柔善感的吴人创造了凄切清婉的吴歌，生性乐观的蜀人多次在歌谣中对地方官员进行赞美等等。

除了性格因素以外，地方风俗对民歌创作也有着不容小觑的影响：巴人崇尚巫鬼，祭祀之风极盛，因此，虽然《竹枝歌》经文人拟作后具有了更为丰富的思想内容与艺术特色，巴人却一直保存着它的原始用途。俗好歌舞的岭南人将音乐与歌唱融入到生活的各个方面，使得音乐和歌唱成为其必不可少的生存方式。

6、无处不在的民歌：民歌与雅、俗文学的关系。

虽然统治者一直忽视民歌的价值，仍有不少文人对民歌予以相当的重视，不论在俗文学还是雅文学中，都可以看见民歌的重要作用：小说中植入民歌，能够满足不同阶层读者的审美趣味，吸引更多的读者；戏曲本是由“里巷歌谣”发展而来的，同时，它与民歌一样，也因其所具有的真性情与“顺口”、“随心”的创作方式而受到有识之士的赞赏。各类歌谣谚专集的编纂显现了文人对民歌正视的关注；诗论将视野转向民歌反映了文人对民歌的价值认识已上升到理论高度；檃栝和拟作更表明文人已开始将民歌的各种优长应用到实践之中。当然，宋辽金民歌也能够在自身发展的基础上不自觉地学习优秀文人诗的思想内容与艺术特色。这样，文人诗与民歌就形成了一种良性互动。

第二节　宋辽金民歌的文学地位

一、宋辽金民歌在民歌史中的定位

我们可以通过与其它朝代的民歌对比来为宋辽金时期的民歌定位。

1、思想内容。从内容上看，《诗经》可以说是民歌中各种常见题材的滥觞，主要包括婚恋、怨刺、战争、徭役、农事等等，后世民歌的所有内容大致不出这几种。汉乐府民歌中的婚恋诗和表达怨刺之情的作品，也是对《诗经》的继承和发扬；甚至“感于哀乐，缘事而发”（《汉书·艺文志》）的创作特点，也能够从《诗经》中窥出端倪。

南北朝时期可以称得上是民歌发展史上的一个高峰。南朝民歌中，仅吴歌的数量就有 326 首。南朝民歌的题材并不广阔，多以爱情为主要内容，但胜在深入，它对爱情的抒写可谓丝丝入扣，甚至写到了与爱情有关的每一个阶段：有对于爱情的渴望（《子夜歌》“始欲识郎时”）；

有得到爱情的欢乐（《读曲歌》"打杀长鸣鸡"）；有相思的痛苦（《子夜四时歌·冬歌》"寒鸟依高树"）；有对爱情坚贞不渝的决心（《华山畿》）；有对负心汉的谴责（《子夜歌》"常虑有贰意"）；有婚姻不自由的苦闷（《读曲歌》"非欢独慊慊"）。北朝民歌内容比较广阔，除了婚恋题材以外，还涉及到了更为广阔的社会生活。比如《敕勒歌》描绘了北方的壮丽景色；《陇头歌辞》反映了人民的艰苦生活；《琅琊王歌辞》刻画了北方健儿的豪迈精神；《隔谷歌》反映了战争给人们带来的灾难等等。

唐代民歌从总体上继承了北朝民歌在选取题材上所具有的广阔视野。杨公骥先生的《唐代民歌考释及变文考论》中所辑录的作品主题包括战争、官民关系、家庭关系等等，说明唐代民歌对社会生活的方方面面都有所反映。

关于明代民歌，冯梦龙在《叙山歌》中说："今所盛行者，皆私情谱耳"[①]；并且，从《挂枝儿》、《山歌》所收作品来看，其主题也多关乎"私情"。也就是说，明代民歌也是以爱情为最主要的内容。但是明代民歌也写到了社会生活的方方面面："就题材而言，上关世道盛衰，政事兴废，下涉里巷琐故，帏闼秘闻；从描写对象看，大而山河日月，细及米盐枣栗，美则名姝胜境，丑有恶疾畸形。"[②]从深度上来说，它能够将"私情"主题抒写到极致；从广度上来看，它更是以广阔的视角关注着整个社会生活。所以，明代民歌代表了中国古代民歌的最高成就。

从题材来看，宋辽金民歌基本上沿袭了《诗经》、汉乐府民歌及唐代民歌中对社会生活的广泛关注，它所抒写的全都是与下层百姓生活相关的社会事件。不过，这种题材的继承却并不完整。

各朝代民歌中的情歌一向受到人们关注，陈莱先生在《谈情歌》中就曾这样说道："描写爱情是诗歌……数量最多，艺术上也特别优美、动人"，并且也进一步解释道，爱情诗之所以特别丰富与生动，是因为"男女之爱是一般生活中富于激情和幻想的部分"。准确地说明了爱情诗发达的最重要的原因。当然，陈莱先生在解释爱情诗发达的原因时，似乎更偏重于将爱情诗视为"反封建和反对过去反动统治阶级的一个重要内容"[③]，这就赋予了"爱情诗"以比较深厚的政治色彩。

然而，从题材种类的完整性来看，宋辽金民歌存在一个最大的问题——种类的缺失：这一时期的歌谣内容继承了前代的大部分民歌题材，有对贪官污吏的怨刺，有对美好景物的欣赏，有对时事政策的关注，有对残酷战争的哀叹，有对奇人异事的品评……却唯独没有对爱情的抒写。在现存的篇目中，宋辽金民歌几乎是不言爱情的，惟一一首与之相关的《妻寄夫诗》也是在双方都处于一种艰难的状态下所进行的冷静而又理智的劝解，在作品中看不到其他朝代的爱情诗中夫妇分离时所表现出的依依不舍之情。所以，就算勉强将这首作品算作情歌，也是一首

[①] [明]冯梦龙编辑《山歌》。
[②] 崔晓西《明代民歌述评》，《民俗研究》，1997年第2期。
[③] 《中国民间文学论文选》（一九四六——一九七九）（中册），上海：上海文艺出版社，1980，第206页。

无情的情歌。

2、艺术特色。关于宋辽金民歌的艺术成就，我们在“艺术研究”章中做过详细探讨。这里主要从民歌史的角度来谈谈它在艺术上的不足之处。

首先，从篇幅上看，宋辽金民歌整体篇幅都不长，大多是四句一首，最短的一至两句为一首，也有特别长的（如《百姓歌支移仓*》等），但所占比例较小。而其他时代的民歌从总体上看都有一定的篇幅。篇幅的长短对文人诗的影响并不十分明显，作为案头文学，作者能够借用各种修辞手法做到言简意丰，有时还故意“留白”，制造含蓄的美学风味；读者也能够依傍性格身份进行“填空”，或赋予诗歌某种新意。但作为口传文学的民歌却不同，因为下层民众学识有限，不可能采用太过精妙的修辞手法；同时，由于以口口相传为传播方式，必须保证传播范围内的每个人都听得懂，传播才能继续进行，这就使得民歌的语言以直白显露为主。而要用直白的语言把意思表达清楚，就必须对篇幅的大小有一定的要求。一些比较优秀的民歌如《七月》、《陌上桑》、《西洲曲》、《挂枝儿・欢部・分离》等等，都有一定的篇幅。如果是叙事，就有足够的余地将前因后果娓娓道来；如果是抒情，则可以一唱三叹、曲尽人情。而宋辽金民歌大都比较短小，甚至存在大量仅有一到两句的篇目。即使后人面对文本进行解读，也需要参照记录歌谣的文献，方能明白歌谣所述前因后果，更不用说民众的传唱活动了。在歌谣的传播过程中，如果受众无法明白信息的具体含义，传播过程就很难顺利进行下去。

其次，中国古代民歌作品都或多或少塑造了各式各样的人物形象，《唐代民歌考释及变文考论》中还专门将唐代民歌中的人物形象归为六类。而在各类人物形象的塑造中，女性形象的艺术成就最高，如《氓》中的弃妇形象、《木兰诗》中木兰的形象等等。而宋辽金民歌却较少有人物形象的塑造，更不用说是女性形象了。纵观这一时期所有的民歌，只有《人为蜀僧语》描绘了一个目空一切的蜀僧，是宋辽金民歌中惟一有人物形象的作品。撇开其他因素不谈，人物形象的缺乏也是歌谣篇幅过短所造成的，因为一个比较丰满的人物形象的塑造，必须具备外貌、动作和语言等要素。要在诗歌中满足这几项条件，对篇幅必然有一定的要求，而很多宋辽金民歌仅一两句，不具备塑造人物形象的空间。

二、宋代民歌在宋代文学各种体裁中的定位

宋代文学种类已臻于完备：宋诗在唐诗之外创建了另外一种美学范式，宋文形成了实用价值与审美价值的整合，宋词更是达到了词史上的巅峰地位；说话艺术日益繁盛，戏曲艺术也逐渐发展。宋代文学取得了辉煌的成就，在中国文学史上占有重要地位。

以上主要是对文人创作成就的描述，但文学创作主体却是多样化的，除了文人以外，当然还有下层百姓，我们不能因为主流的存在而忽视支流的价值。事实上，在上文各章的论述中，我们都有意将民歌的各项特点与文人诗进行了比较。下面，我们将通过对宋代各类文体的描述，

集中阐述。

宋代诗歌在通过对唐诗的模仿与超越之后，开拓了一种以日常生活为诗歌题材，以普通人为抒情主人公，以温和内敛为情感特色和以平易近人为审美追求的新的美学范式。所谓“唐诗以韵胜，故浑雅，而贵蕴藉空灵；宋诗以意胜，故精能，而贵深折透辟。唐诗之美在情辞，故丰腴；宋诗之美在气骨，故瘦劲。”[①]“唐诗多以丰神情韵擅长，宋诗多以筋骨思理见胜。”[②]都是对宋诗审美特征的精当概括。宋词几乎称得上是宋代文学的代表。题材的广阔，艺术的成熟，风格的多样，使得宋词具有强大的艺术生命力。宋代民歌在艺术上的成就虽然比不上宋代文人诗词，但民歌所关注的对象涵盖了社会、自然与神秘现象，也是比较广阔的。同时，题材多表现日常生活，抒情多以含蓄为主，这也与宋诗有着异曲同工之妙。

宋代散文也取得了长足的发展：文体更加多样化，有骈文、古文、笔记文等等；散文的功能更加完善，议论、叙事、抒情完美结合；散文的风格也更加丰富多彩。明代艾南英说：“文至宋而体备，至宋而法严。”[③]是对宋代散文较为公允的评价。而宋代民歌在表达方式上也呈现出多样化的特点，有直抒胸臆（如《民间为章惇蔡京蔡卞谣》），有夹叙夹议（如《余干民歌吴在木》），有通过叙事或议论来抒情（如《纸钱谣》、《京师语》），并且这种将情感隐藏在客观叙事或理性议论中的表达方式，在宋代民歌中是极为普遍的——不妨说，宋代民歌多是以叙述、议论作歌来表达情感的。这也与宋代散文多样化的表达方式不谋而合。

我们在第六章曾经对话本和戏曲作过简单的介绍，也谈到了民歌与话本、戏曲的联系，这里稍作补充。宋代罗烨《醉翁谈录》中说小说话本的题材“有灵怪、烟粉、传奇、公案，兼朴刀、杆棒、妖术、神仙。”[④]这些故事从各个方面反映了民间纠纷和社会矛盾，从中也可以了解到当时的世态人情与社会风俗。在对社会问题的反映与风俗人情的展现上，民歌也是功不可没的。相对于小说以虚构手法反映世情而言，民歌所反映的各类社会问题比小说更加真实、具体。此外，杂剧对时政的关注以及南戏为人称道的“性情之真”，也都同样是民歌的特点。

我们从民歌史和宋代各文体的成就两方面对民歌作了一番梳理，从中可以看出，虽然宋代民歌在艺术上的成就不如文人作品及其他朝代的民歌，但其题材广阔、表达方式丰富、情感真挚的特点，还是值得称道的。

---

① 缪钺著《诗词散论》，上海：上海古籍出版社，1982，第36页。
② 钱钟书著《谈艺录》（补定重排本），北京：三联书店，2001，第3页。
③ [清]黄宗羲编《明文海》卷一五八书《再答夏彝仲论文书》，《影印文渊阁四库全书》本。
④ [宋]罗烨撰《醉翁谈录》卷一，《续修四库全书》本。

第三节　宋辽金民歌的文化价值与历史意义

一、宋辽金民歌的文化价值

张岱年先生这样定义“文化”的内涵：“简言之，凡是超越本能的、人类有意识地作用于自然界和社会的一切活动及结果，都属于文化；或者说，“自然的人化”即是文化。”[①]也就是说，“文化”也可以概括为“人化”，是人的本质力量的体现。由于构成文学的各个要素都少不了人的参与，因此，文学本身也是文化的一部分。

当然，“文化”一词所涵盖的范围十分广阔，也可以分为不同的层次。钟敬文先生在《关于民间文化》一文中将中国传统文化做了如下划分：“我向来认为中国传统文化有三个干流。首先是上层社会文化，从阶级上说，即封建地主阶级所创造和享有的文化；其次，是中层社会文化，城市人民的文化，主要是商业市民所有的文化；最后，是底层社会的文化，即广大农民所创造和传承的文化。[②]”所谓的“底层社会的文化”也就是“民间文化”，也可以与“民俗”等同起来：“民俗文化，简要地说，是世间广泛流传的各种风俗习尚的总称。民俗文化的范围，大体上包括存在于民间的物质文化、社会组织、意识形态和口头语言等各种社会习惯、风尚事物。”[③]同时，钟先生又在《民俗文化的民族凝聚力》一文中提到民俗与其它文化的关系：“民俗事象本身，既是文化总体中的一个重要的独立部门（例如婚丧嫁娶、岁时节序等行事、仪礼），又是或大或小、或明或暗地附着于其他文化的各部门之中的，比如政治、法律、经济等重要的独立文化部门。”[④]

讨论民间歌谣与文化之关系的著作主要有谢贵安先生的《中国谣谚文化——谣谚与古代社会》，这部著作的思想倾向比较符合上述关于“文化”的定义和民间文学（主要是谣与谚）在“文化总体”中所起到的作用。作者主要是将谣谚视作一种文化现象，考察它对社会生活各个方面的反映。在这部著作中，作者列举的谣谚内容有“对清官的称赞”、“对吏治腐败的揭露”，并考察了它与“皇权异化”、“农民起义”、“古代军事”、“社会伦理”、“古代教育、科举及学术”、“古代艺术”、“饮食文化”、“社会时尚及风俗”、“古代医学”、“通俗哲学”、“生活道理”、“古代经济活动”、“农副业生产”、“动物知识”、“古代天气预报”[⑤]的关系。可以看到，这里所说的“谣谚”既反映了“上层文化”，又反映了“民间文化”，几乎可以说是对古代文化总体的实况记录。

考虑到文化总体的外延过于广阔，从文化学角度来看，本文前几章所述都可以纳入文化研

[①] 张岱年、方克力主编《中国文化概论》，北京：北京大学出版社，1994，第4页。
[②] 钟敬文著、董晓萍编《民俗文化学：梗概与兴起》，北京：中华书局，1996，第38页。
[③] 《钟敬文民俗学论集》，上海：上海文艺出版社，1998，第270页。
[④] 钟敬文著、董晓萍编《民俗文化学：梗概与兴起》，第49页。
[⑤] 见谢贵安著《中国谣谚文化——谣谚与古代社会》，武汉：华中理工大学出版社，1994，目录。

究范围内。因此，我们主要将视野集中到“民间文化”（即“民俗”）上，来探讨宋辽金民歌所具有的民俗意义。

钟敬文先生在谈到民俗学与民间文学的关系时说：“民间文学作品及民间文学理论，是民俗志和民俗学构成的重要部分。前者（民间文学作品等）是后者（民俗志等）这个学术“国家”里的一部分“公民”，在这学术“国家”里占据着一定的疆土。”[①]在一些民间文化活动中，民歌本身就是这些活动必不可少的一部分。

我们在“地域研究”章中，也详细论述了宋辽金各朝民歌中所反映的民俗活动，主要体现为祭祀、婚丧嫁娶以及巫术活动（金朝的“诅咒”）中都有着歌谣与音乐的参与。此外，宋朝民歌中还记录了两首与祈雨有关的歌谣，它们不仅构成了巫术活动的一部分，同时也能够从歌谣中看出百姓对这种活动的态度，因此在各种民俗歌谣中显得格外突出。下面，我们将对其进行详细论述。

祈雨是围绕着农业生产、祈禳丰收的巫术活动。祈雨活动在古代社会各个阶层都有所体现，并不局限于民间。如熊克《中兴小纪》卷二七所记录的祈雨活动的主体就是皇帝：“时久旱，上斋居，蔬食以祈雨。”[②]吴曾《能改斋漫录》卷一八《王丞相祷雨》中也记录了宰相祈雨的情况[③]。此外，文人对祈雨活动也有所反映。《能改斋漫录》卷一一《东坡和李邦直祈雨诗》：“东坡熙宁十年知徐州，李邦直因沂山龙祠祈雨有应，作诗寄东坡，东坡和之。”[④]说明上至达官贵人，下至黎民百姓，都曾参与过祈雨活动。这些文献还反映了祈雨活动对人们的要求，比如前文所引“斋居”、“蔬食”等等。《中兴小纪》卷三八还说：“三月不雨。癸未上谓宰执曰：‘祈雨略应，未至霧霈。虽令断屠三日，所免止是猪羊。民间缘此竞食鸡鹅鱼虾之属，屠害物命多过百倍。可更断三日生命微物悉禁之。’”[⑤]对民间在祈雨期间的饮食种类都有限制，说明统治阶级对这一活动的重视程度。

祈雨活动的开展必须要用到一些“道具”，在《以蜥蜴求雨*》中所用到的就是蜥蜴。罗愿《尔雅翼》卷三二《蜥蜴》说：“蜥蜴似蛇而四足，长五六寸，生草泽中。……其状既如龙，故祷雨用之。古法求雨，坊巷各以大瓮贮水，插柳枝泛蜥蜴，使青衣小儿环绕呼曰：‘蜴蜥蜴蜥，兴云吐雾。降雨滂沱，放汝归去。’此亦象龙致雨之义也。”[⑥]也就是说，用蜥蜴祈雨的原因，还是由于它的外形像龙。所以，“龙”才是祈雨活动中真正用到的道具，而且通常是以土造龙。《淮南子》说：“用土垒为龙，使二童舞之入山，如此数日，天降甘霖也。”《文献通考·郊社十》说：“李邕求雨法，以甲乙日择东方作坛，取土造青龙。长吏斋三日，诣龙所，汲流水，设香案……

[①] 《钟敬文民俗学论集》，上海：上海文艺出版社，1998，第244页。
[②] [宋]熊克撰《中兴小纪》卷二七，《影印文渊阁四库全书》本。
[③] [宋]吴曾撰《能改斋漫录》，上海：上海古籍出版社，1960，第512页。
[④] [宋]同上，第320页。
[⑤] [宋]熊克撰《中兴小纪》卷三五。
[⑥] [宋]罗愿撰《尔雅翼》卷三二，《影印文渊阁四库全书》本。

渎雨足，送龙水中。余四方皆如之，饰以方色，大凡日干及建坛取土之里数、器之大小、龙之修广，皆取五行生成数焉。”刘敞《种蔬二首》其二：“县官祈雨泽，四望已并走。巫女歌且舞，土龙矫其首。”[①]由此可见，蜥蜴只是土龙的替代品，但这一替代品在宋代祈雨中的应用还是比较普遍的。如范成大《吴郡志》卷一三也记载了一个以蜥蜴祈雨的例子：“灵济庙在府东南，旧五龙堂也。淳熙十年秋大旱，郡守耿秉即设厅作祈雨道场，设行雨龙王位于东西序。有蜥蜴见于香案果飣之上，蜿蜒不去，终日云合。秉以杯珓祈之，若有灵异，已而大雨三日。具以事闻，诏赐灵济庙为额。”[②]

我们在前文提到，统治阶级各项政策的直接承受者无非是下层百姓，祈雨活动也不例外，《以蜥蜴求雨*》就是在这一背景下产生的。彭乘《墨客挥犀》卷三载：“熙宁中，京师久旱。按古法令坊巷各以大瓮贮水，插柳枝泛蜥蜴，使青衣小儿环绕呼曰：‘蜥蜴蜥蜴，兴云吐雾。降雨滂沱，放汝归去。’开封府准堂札责坊巷等观祈雨甚急，而不能尽得蜥蜴，往往以蝎虎代之。蝎虎入水即死，无能神变者也。小儿更其语曰：‘冤苦冤苦，我是蝎虎。似凭昏昏，怎得甘雨。’”[③]这段话中记载了两首歌谣，第一首相当于祝词，是祈雨活动的一部分。第二首已含怨刺之意，说明这一次的祈雨并不是民间自发的活动，而带有一定的强制性。由此可以窥见上层文化对下层文化的入侵，也进一步说明了前文所引“民俗事象附着于其他文化的各部门之中”的观点。

二、宋辽金民歌的社会历史意义

宋辽金民歌除了具有文化价值外，还具有一定的社会功用，能够反映一定的社会心态，同时也能够有助于我们从另一角度考察历史的真实性。

1、民歌的社会功用：

“听庶民之谣吟，问路叟之所忧，……天下之心，国家大事，粲然可见，无有遗惑者矣。”[④]“至于忠臣孝子、劳人思妇之所讴吟，并能羽翼世教，陶淑性情。是岂但贤于博奕者之为乎？”[⑤]以民歌来补“国家大事”之“遗惑”，并以此促进社会教化，这是历代采诗者最主要的目的。

此外，后世不少评论者都将民歌提升到“风雅”的高度，将其与《诗经》并称。如曹植《与杨德祖书》说：“夫街谈巷说，必有可采；击壤之歌，有应风雅。匹夫之思，未易轻弃也。辞赋小道，固未足以揄扬大义，彰示来世也。”[⑥]刘毓崧《古谣谚序》也说：“抑知言志之道，无待远求，风雅固其大宗，谣谚尤其显证。……可以达下情而宣上德，其关系寄托，与风雅表里

[①] 《全宋诗》，第9册，第5662页。
[②] [宋]范成大撰《吴郡志》卷一三，《宋元方志丛刊》本，北京：中华书局，1990。
[③] [宋]彭乘撰《墨客挥犀》，《影印文渊阁四库全书》本。
[④] [宋]王钦若撰《册府元龟》卷四九九，《影印文渊阁四库全书》本。
[⑤] [清]丁符九修、谈松林纂《光绪宁河县志》卷一三，清光绪六年刻本。
[⑥] [三国]曹植撰《曹子建集》卷九，《影印文渊阁四库全书》本。

相符。盖风雅之述志，着于文字，而谣谚之述志，发于语言。语言在文字之先，故点画不先于声音。简札不先于应对。自来讲点画者，兼溯声音之始。工简札者，兼求应对之宜。然则谈风雅者，兼诵谣谚之词，岂非言语文学之科实有相因而相济者乎？”[①]通过对宋辽金民歌内容的分析，发现怨刺之歌中确实不乏“达下情而宣上德”之作，宋代不少名臣的奏议中，也是通过民歌对统治者进行劝谏的。

除了古代诗文评论对民歌的评价外，现当代学者对民歌的社会功用也比较重视。严辰先生在《谈民歌》一文中也说：“民歌是人民大众劳动的成果，它表达了人民的生活、情绪、思想、愿望，它积聚了千百年来的生活经验，走过了悠长的历史发展的道路，闪烁着人民智慧的光辉。……在思想意识上，它还有着民主的革命的因素，它具有着人民性。它直接或间接地、公开或含蓄地吐露了对封建统治阶级的诅咒、愤怒，吐露了劳动人民的反抗意志，并且在革命运动起来的时候，起了教育人民、团结人民、鼓舞人民斗争情绪的作用。”[②]这就比前人所说的“启示性”价值更进一步，赋予民歌以“行动性”的意义了，这与“谶谣”的创作意图极为相似。不过，“行动性”意义的生成必须要以革命运动的“起来”做基础，对于大多数古代民歌而言，民歌最大的功能还只在于情绪的吐露。

2、民歌反映的社会心态。

这里所说的社会心态，是在一个时间段内，存在于某类社会群体中的社会心理状态，是这一群体的情绪基调、社会共识和社会价值观的总和。而民歌所能够反映的自然是“民心”或“民意”。历史上的明君贤臣一向是比较重视民意的，“圣主忧民意，过于民自忧。”[③]“欲识养民意，先观爱物心。”[④]民歌则是我们了解“民心”、“民意”的重要参照物。

从赞美之歌中，我们体察到官员的善举与百姓的喜悦、感恩；从怨刺之歌中，我们了解到统治者的恶行与百姓的悲苦、愤恨。同时，从这些怨刺之歌中可以得知，下层百姓对与自身相关的社会问题的关注度更为灵敏与密切。此外，一些人为制造的谶谣，也正是利用了所谓的“民意”来达到自己的目的，《谗人为吴潜兄弟造童谣》正是利用了统治者对民心向背的重视来伪造民意。

在一个剧烈变动的社会中，社会心态则成为社会变迁的表达和展示，这主要体现在一些预示政权变更与战争形势的谶谣中。《宣和初金民唱臻蓬蓬歌》、《贞祐元年卫州童谣》等作品正是具有政治敏感性的民众对于社会变动的准确预测。

3、民歌与历史真实。

在第一章中，我们通过“靖康之变”时期文人诗与民歌各自所侧重表现的内容的对比，了

[①] [清]杜文澜辑，周绍良校点《古谣谚》，第1页。
[②] 《中国民间文学论文选》（一九四六——一九七九）（中册），上海：上海文艺出版社，1980，第30页。
[③] 魏野《送王国博赴江南提刑》，《全宋诗》，第2册，第926页。
[④] 司马光《竹坞》，《全宋诗》，第9册，第6136页。

解到不同阶层的人对同一事件所采取的态度是不同的。下面，我们将针对这一话题做进一步的探讨。

撇开历史文献的真实性与文献内容的真实性不谈，历史的真实性还关乎历史叙述者对历史事件的态度。"一门中国历史话语'书写学'或构成学将显示中国历史话语书写机制含有一种特定的道德决定论，这是儒学意识形态的核心部分。历史话语的制作和读解过程既是以特定道德教条为指导的，又是按特定道德规范运用的，从而使历史观察、选择、记叙、分析，高度地和全面地受封建价值观念的左右，由此必然造成历史话语表达的系统的失真性。"[①]由于历史学既包括事件记叙，又包括思想分析，即使历史文典与历史事件都是真实的，事件记叙方式和事件评价依然影响着人们对历史的认识。

例如，《民间为真德秀语》本是百姓对真德秀本末倒置行为的讽刺，但记录这首民歌的原始文献《癸辛杂识》对这首怨刺之歌产生的原因分析却是"愚民无知"，并以"嚣然"这一贬义词来形容百姓的态度。《乡民赞太守谣*》中，百姓将大雨滂沱与前太守对百姓的关怀联系在一起，表达了乡民对前太守的怀念与感恩。这种"情不情"的观照方式在文人诗中本是司空见惯的，但在刘宰的《漫塘文集》中，却将其视作"妄意如此"的迷信行为，很明显也是"愚民无知"的成见使然。

所以，民歌的存在能为我们了解真实的历史提供另外一种思维向度。本文之所以在对作品内容、艺术分析之外，一再尝试对下层百姓性格、创作动机以及他们对各种社会问题的态度进行探索，目的就在于为下层百姓争取一定的"话语权"，从而对历史真实有更全面、更深入的认知。

[①] 李幼蒸《中国历史话语的结构和历史真实性问题》，《史学理论研究》，1998年2月。

征引书目

说明：

1．凡本文征引书籍列于下方，凡报刊论文等出处仍见当页脚注。

2．以书名拼音字母顺序排列。

B

1．《巴蜀文化》，袁庭栋著，沈阳：辽宁教育出版社，1995。

2．《白氏长庆集》，[唐]白居易撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

3．《白苏斋类集》，[明]袁宗道著，钱伯城标点，上海：上海古籍出版社，1989。

4．《避暑录话》，[宋]叶梦得撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

5．《不列颠百科全书》，北京：中国大百科全书出版社，2005。

C

6．《曹子建集》卷九，[魏]曹植撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

7．《册府元龟》，[宋]王钦若撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

8．《诚斋集》，[宋]杨万里撰，《四部丛刊初编》本，上海：上海书店，1989。

9．《词话丛编》，唐圭璋编，北京：中华书局，1986。

D

10．《大金国志校证》，[宋]宇文懋昭撰、崔文印校证，北京：中华书局，1986。

11．《大学衍义补》，[明]丘濬撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

12．《读礼通考》，[清]徐乾学撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

13．《读诗略记》，[明]朱朝瑛撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

14．《杜工部集》，[唐]杜甫撰，《续修四库全书》本，上海：上海古籍出版社，2002。

15．《敦煌曲子词欣赏》，高国藩编著，南京：南京大学出版社，2001。

E

16．《尔雅翼》，[宋]罗愿撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

17．《二十四诗品译注评析》，杜黎均著，北京：北京出版社，1988。

F

18. 《范文正集》，[宋]范仲淹撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

19. 《方言疏证》，[西汉]扬雄撰，《续修四库全书》本，上海：上海古籍出版社，2002。

20. 《方舆胜览》，[宋]祝穆撰、祝洙增订，施金和点校，北京：中华书局，2003。

G

21. 《古代民歌一百首》，商礼群选注，上海：上海古籍出版社，1978。

22. 《古今风谣》，[明]杨慎纂，《丛书集成初编》本，北京：中华书局，1985。

23. 《古谣谚》，[清]杜文澜辑，周绍良校点，北京：中华书局，1958。

24. 《光绪宁河县志》，[清]丁符九修、谈松林纂，清光绪六年刻本。

25. 《贵耳集》，[宋]张端义撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

26. 《国朝宫史》，[清]鄂尔泰编纂，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

H

27. 《韩昌黎文集校注》，马伯通校注，上海：古典文学出版社，1957。

28. 《汉书》，[东汉]班固撰，郑州：中州古籍出版社，2004。

29. 《侯鲭录》，[宋]赵令畤撰，孔凡礼点校，北京：中华书局，2002。

30. 《后山诗话》，[宋]陈师道撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

31. 《话本小说概论》，胡士莹著，北京：中华书局出版社，1980。

32. 《怀麓堂诗话校释》，[明]李东阳著，李庆立校释，北京：人民文学出版社，2009。

J

33. 《建炎以来系年要录》，[宋]李心传撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

34. 《姜斋诗话》，[清]王夫之著，舒光校点，北京：人民文学出版社，2005。

35. 《蕉窗九录》，[明]项元汴撰，《丛书集成初编》本，北京：中华书局，1985。

36. 《金史》，[元]脱脱等撰，北京：中华书局，1975。

37. 《京本通俗小说》，上海：上海古籍出版社，1988。

38. 《警世通言》，[明]冯梦龙编著，秋谷校点，上海：上海古籍出版社，1998。

39. 《九朝编年备要》，[宋]陈均撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

40. 《旧唐书》，[后晋]刘昫等撰，北京：中华书局，1975。

41. 《郡斋读书志》，[宋]晁公武撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，

1987。

K

42. 《困学纪闻》，[宋]王应麟著，[清]翁元圻等注，乐保群、田松青、吕宗力校点，上海：上海古籍出版社，2008。

L

43. 《<老子>注评》，周生春注评，南京：凤凰出版社，2007。

44. 《李太白集注》，[唐]李白撰，[清]王琦注，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

45. 《历代名臣奏议》，[明]黄淮撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

46. 《历史上的谣与谶》，栾保群著，北京：中国档案出版社，2006。

47. 《岭外代答》，[宋]周去非著，屠友祥校注，上海：上海远东出版社，1996，第83页。

48. 《六臣注文选》，[梁] 萧统编，[唐]李善等注，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

49. 《鲁迅作品精选》，华山编，北京：中国文史出版社，2001。

50. 《论衡》，[汉]王充著，陈蒲清点校，长沙：岳麓书社，1991。

51. 《论文学》，[法]斯达尔夫人著，徐继曾译，北京：人民文学出版社，1986。

52. 《论文杂记》，刘师培著，舒芜校点，北京：人民文学出版社，1984。

53. 《论语译注》，金良年撰，上海：上海古籍出版社，1995。

54. 《论语译注》，杨伯峻译注，北京：中华书局，1980。

M

55. 《漫塘集》，[宋]刘宰撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

56. 《毛诗讲义》，[宋]林岊撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

57. 《毛诗名物解》，[宋]蔡卞撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

58. 《孟子译注》，杨伯峻编注，北京：中华书局，1962。

59. 《梦粱录》，[宋]吴自牧著，杭州：浙江人民出版社，1980。

60. 《民国静海县志》，[民国]白凤文修、高毓浵纂，民国十八年修二十三年铅印本。

61. 《民间文学概论》，钟敬文主编，上海：上海文艺出版社，1980。

62. 《民俗文化学：梗概与兴起》，钟敬文着、董晓萍编，北京：中华书局，1996。

63. 《明文海》，[清]黄宗羲编，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

64. 《墨客挥犀》，[宋]彭乘撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

N

65. 《南词叙录注释》，[明]徐渭著，李复波、熊澄宇注释，北京：中国戏剧出版社，1989。

66. 《南村辍耕录》，[元]陶宗仪著，文灏点校，北京：文化艺术出版社，1998。

67. 《能改斋漫录》，[宋]吴曾撰，上海：上海古籍出版社，1960。

O

68. 《瓯北集》，[清]赵翼撰，清嘉庆十七年湛贻堂刻本。

Q

69. 《契丹国志》，[宋]叶隆礼撰，贾敬颜、林荣贵点校，上海：上海古籍出版社，1985。

70. 《钦定续通志》，[清]稽璜、曹仁虎等撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

71. 《琴旨》，[清]王坦撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

72. 《清波杂志校注》，[宋]周煇撰，刘永翔校注，北京：中华书局，1994。

73. 《全宋诗》，傅璇琮等主编，北京：北京大学出版社，1991。

R

74. 《人间词话》，王国维著，徐调孚注，北京：人民文学出版社，1960。

75. 《日知录》，[清]顾炎武著，周苏平、陈国庆点注，兰州：甘肃民族出版社，1997。

S

76. 《山歌》，[明]冯梦龙编辑，南京：江苏古籍出版社，2000。

77. 《山谷集》，[宋]黄庭坚撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

78. 《尚书注疏》，[汉]孔安国传，[唐]孔颖达疏，[唐]陆德明音义，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

79. 《神秘的预言：中国古代谶言研究》，丁鼎、杨洪权着，山西人民出版社，1993。

80. 《升庵集》，[明]杨慎撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

81. 《诗传通释》，[元]刘瑾撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

82. 《诗词散论》，缪钺著，上海：上海古籍出版社，1982。

83. 《诗经今注》，高亨注，上海：上海古籍出版社，1980。

84. 《诗经通论》，[清]姚际恒撰，《续修四库全书》本，上海：上海古籍出版社，2002。

85. 《诗经通义》，[清]朱鹤龄撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

86. 《诗品全译》，[梁]钟嵘著，徐达译注，贵阳：贵州人民出版社，1990。

87. 《诗薮》，[明]胡应麟撰，上海：上海古籍出版社，1958。

88. 《诗童子问》，[宋]辅广撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

89. 《十三经注疏·毛诗正义》，李学勤主编，北京：北京大学出版社，1999。

90. 《史通》，[唐]刘知几撰，黄寿成校点，沈阳：辽宁教育出版社，1997。

91. 《书经衷论》，[清]张英撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

92. 《水东日记》，[明]叶盛撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

93. 《四友斋丛说》，[明]何良俊撰，明万历七年张仲颐刻本。

94. 《宋代经济史》，漆侠著，上海：上海人民出版社，1987。

95. 《宋名臣言行录》，[宋]朱熹、李幼武纂集，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

96. 《宋名臣奏议》，[宋]赵汝愚编，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

97. 《宋史》，[元]脱脱等撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

98. 《宋文鉴》，[宋]吕祖谦等编，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

99. 《隋书》，[唐]魏征撰，清乾隆武英殿刻本。

100. 《随园诗话》，[清]袁枚著，王英志批注，南京：凤凰出版社，2009。

101. 《岁寒堂诗话笺注》，[宋]张戒着，陈应鸾笺注，成都：四川大学出版社，1990。

T

102. 《太平寰宇记》，[宋]乐史撰，王文楚等点校，北京：中华书局，2007。

103. 《太平御览》，[宋]李昉等撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

104. 《谈艺录》（补定重排本），钱钟书著，北京：生活·读书·新知三联书店，2001。

105. 《唐音癸籖》，[明]胡震亨著，上海：古典文学出版社，1957。

106. 《通典》，[唐]杜佑撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

107. 《通俗文学十五讲》，范伯群、孔庆东主编，北京：北京大学出版社，2003。

W

108. 《晚清文选》，郑振铎编，北京：中国社会科学出版社，2002。

109. 《万川之月：中国山水诗的心灵境界》，胡晓明著，北京：三联书店，1992。

110. 《文史通义新编》，[清]章学诚著，仓修良编，上海：上海古籍出版社，1993。

111. 《文心雕龙注》，[梁]刘勰著，范文澜注，北京：人民文学出版社，1958。

112. 《文选》，[梁]萧统编，[唐]李善注，上海：上海古籍出版社，1986。

113. 《文学理论》，刘安海、孙文宪主编，武汉：华中师范大学出版社，2002。

114. 《文学理论教程》（修订二版），童庆炳主编，北京：高等教育出版社，1992。

115. 《文学心理学》，钱谷融、鲁枢元主编，上海：华东师范大学出版社，2003。

116. 《文艺心理学教程》，童庆炳、程正民主编，北京：高等教育出版社，2001。

117. 《文苑英华》，[宋]李昉撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

118. 《吴歌·吴歌小史》，顾颉刚等辑，王煦华整理，南京：江苏古籍出版社，1999。

119. 《吴郡志》，[宋]范成大撰，《宋元方志丛刊》本，北京：中华书局，1990。

X

120. 《心理学概论》，徐厚道编著，北京：北京工业大学出版社，2003。

121. 《心智的误区：巫术与中国文化》，詹鄞鑫著，上海：上海教育出版社，2001。

122. 《新唐书》，[宋]欧阳修撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

123. 《修辞学发凡》，陈望道著，上海：上海教育出版社，1997。

124. 《续资治通鉴长编》，[宋]李焘撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

125. 《荀子》，[周]荀况撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

Y

126. 《演山集》，[宋]黄裳撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

127. 《谚语》，温端政著，北京：商务印书馆，1985。

128. 《扬子云集》，[汉]扬雄撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

129. 《夷坚志》，[宋]洪迈撰，何卓点校，北京：中华书局，1981。

130. 《颐道堂集》，[清]陈文述撰，清嘉庆十二年刻道光增修本。

131. 《舆地纪胜》，[宋]王象之撰，扬州：江苏广陵古籍刻印社，1991。

132. 《元丰九域志》，[宋]王存撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

133. 《袁宏道集笺校》，[明]袁宏道著，钱伯城笺校，上海：上海古籍出版社，1981。

134. 《乐府诗集》，[宋]郭茂倩编撰，北京：中华书局，1979。

135. 《乐书》，[宋]陈旸撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

136. 《云麓漫抄》，[宋]赵彦卫撰，傅根清点校，北京：中华书局，1996。

137. 《云庄乐府》，[元]张养浩撰，明成化边靖之刻本。

Z

138. 《在历史的表象背后》，金观涛著，成都：四川人民出版社，1983。

139. 《增修东莱书说》，[宋]吕祖谦撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

140. 《郑振铎全集》，郑振铎著，石家庄：花山文艺出版社，1998。

141．《中国谶谣文化研究》，谢贵安著，海口：海南出版社，1998。

142．《中国古代民谣研究》，吕肖奂著，成都：巴蜀书社，2006。

143．《中国古典文学理论批评专著选辑·白石诗说》，郭绍虞主编，北京：人民文学出版社，1962。

144．《中国近代文论选》，郭绍虞、罗根泽主编，北京：人民文学出版社，1959。

145．《中国历代民歌鉴赏辞典》，周中明、吴小林、陈肖人主编，南宁：广西教育出版社，1993。

146．《中国民间文学古典文献辑论》，武文主编，北京：民族出版社，2006。

147．《中国民间文学论文选》（一九四六——一九七九），上海：上海文艺出版社，1980。

148．《中国民间文艺学》，段宝林主编，北京：文化艺术出版社，2006。

149．《中国人的心灵》，鲍鹏山著，上海：复旦大学出版社，2009

150．《中国人的性格》，[英]伯兰特·罗索著，王正平译，北京：中国工人出版社，1993。

151．《中国俗文学发展史》，王文宝著，北京：北京燕山出版社，1996。

152．《中国文化概论》，张岱年、方克力主编，北京：北京大学出版社，1994。

153．《中国文学史》，游国恩等主编，北京：人民文学出版社，1988。

154．《中国巫术史》，高国藩著，上海：上海三联书店，1999。

155．《中国小说史略》，鲁迅著，太原：山西古籍出版社，2001。

156．《中国谣谚文化——谣谚与古代社会》，谢贵安著，武汉：华中理工大学出版社，1994。

157．《中兴小纪》，[宋]熊克撰，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

158．《中原音韵》，[元]周德清辑，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

159．《钟敬文民俗学论集》，上海：上海文艺出版社，1998。

160．《周子通书》，[宋]周敦颐撰，徐洪兴导读，上海：上海古籍出版社，2000。

161．《朱子语类》，[宋]黎靖德编，《影印文渊阁四库全书》本，上海：上海古籍出版社，1987。

162．《醉翁谈录》，[宋]罗烨撰，《续修四库全书》本，上海：上海古籍出版社，2002。

致谢

不知不觉，三年的时间已悄然而逝。回首往昔，需要感谢的人实在太多。

首先，我要感谢南京师范大学给了我一个继续深造的机会。其次，我要感谢我的导师程杰老师，对我的论文撰写提出了许多高屋建瓴的意见。再次，我要感谢我的同门师兄卢晓辉和任群，二位师兄屡次牺牲休息时间为我提供数据资源、查找资料；以及同门的李倩同学，她对我论文格式的修改提出了不少良好的建议，同门情谊，没齿难忘。最后，我还要感谢我的室友石亚博，她在我的论文撰写过程中，一直鼓励我、支持我；在我遇到困难时，也一直帮助我、开导我，给我提供了强大的精神动力，每当一回到寝室，看到她在，疲惫之感顿时一扫而空，取而代之的是回家般的安宁与轻松。在此一并感谢。

就要离开校园，内心五味杂陈，难以诉诸笔端。最后，再次对帮助过我的人致以最深的感谢！

范晓婧

2013.5